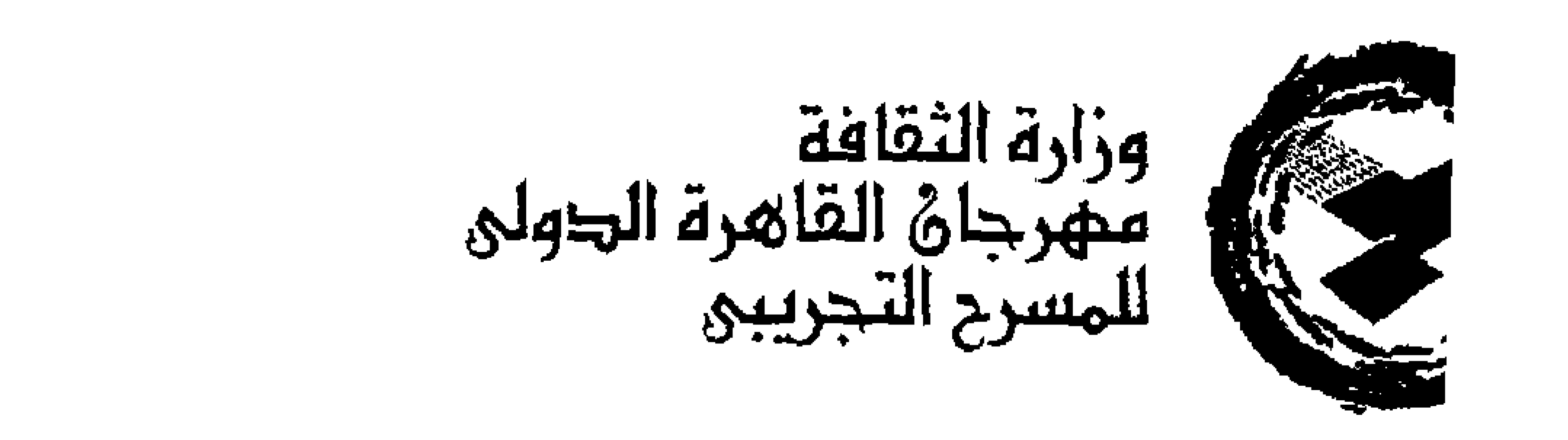
وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي

20

كاتبات المسرح والمقاومة في شمال أفريقيا

تأليف: لورا تشاكرا ڤارتي بوكس
ترجمة: د. محمد الجندي
مراجعة: أ.د. نبيل راغب



كاتبات المسرح والمقاومة فى شمال أفريقيا

تأليف : لورا تشاكرا ڤارتى بوكس

ترجمة : د.محمد الجندى

مراجعة : أ.د. نبيل راغب

تصميم وتنفيذ: أمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

استراتيجيات المقاومة
فى النصوص الدرامية
لكاتبات شمال أفريقيا :

جسد من الكلمات

ترجم هذا الكتاب عن النص الانجليزى :

Strategies of Resistance in the Dramatic Texts of North African Women :

A Body of Words

By : Laura Chakavarty Box

Routledge New York & London

2005

كلمة وزير الثقافة

كان هدفي -ومازال- من تأسيس مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، هو محاولة تجاوز السائد والمتكرر إلى حالة الابتكار والإبداع الفني، وذلك بأن نفتح بوابة للتعرف إلى حركة المسرح في العالم، من حيث تعدد أشكاله، واختلاف فضاءاته، والاطلاع على تصوراته؛ بقصد معاينته، واستيعابه، والحوار معه، واستشرافه، ليس دفعًا إلى مماثلته؛ بل الإبداع عليه وتجاوزه، استرداداً لمعنى الإبداع الفني، الذي جوهره هو التفرد والتعدد، فالفن لا يسترد مكانه إلا بانبثاق سؤال لاهث باحث عنه، إذ ترسيخ فكر التجانس والتكرار في الفن، يغيب السؤال ولا ينتجه، حيث يقمع التعدد، ويقوض الاختلاف.

وعلى الجانب الآخر، فإن فعاليات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، من حيث تعدد عروضه المتنوعة لأكثر من خمسين دولة كل عام، وإصداراته المترجمة عن معظم لغات العالم، التي تطرح أوضاع المسرح، وفنونه، ونظرياته، وتجاربه، ثم -إلى جانب ذلك- ندوات المهرجان التي تشارك فيها كوكبة مرموقة من شخصيات المختصين في فنون المسرح وقضاياه من

شتى بلاد العالم، لا شك أن هذه الفعاليات قد استنبتت تمديد أخلاقيات التقارب والتبادل بين المجتمعات. إن مثل هذه الفعاليات الثقافية، بوصفها نوعًا من الحوار بين الثقافات، إنما تعزز الإحساس بالآخر وقبوله.

هذه هي الدورة العشرون للمهرجان، وفي تصوري أن المهرجان -على طول دوراته- قد مارس شرعية وجوده من قدرته على الإقناع، حتى أصبح يمثل في الحقل الثقافي سلطة التجدد، التي تجسد المغامرة، والأحلام الممكنة والمستحيلة، حيث تفتح أمام المتلقي مساحة الحرية ضد استمرار المتكرر، وتشتبك معه سعيًا إلى تغييره.

لقد غادرنا هذا العام فنان ارتبط بهذا المهرجان منذ إنشائه، ويعز علينا افتقاده، وهو الفنان سعد أردش، أحد فرسان المسرح المصرى المجددين، والذى منح المهرجان إسهامات إيجابية، ومساندات فكرية وفنية على طول دوراته استمرت حتى رحيله، لذا فإننا نهدى هذه الدورة للمهرجان إلى روحه، وسوف تذكر الأجيال دومًا إسهاماته.

فاروق حسني

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

يشكل المسرح البديل ظاهرة لا يحدها أفق جغرافي؛ بل تمتد لتشمل خريطة المسرح في العالم، وإن تنوعت تجلياتها، إذ يحمل هذا المسرح البديل خياره ومرجعيته من الأفكار والقيم والدلالات والتصورات، مستهدفًا معارضة التيار السائد، تحقيقًا لفعالية زمنه الثقافي. كان ومازال عليه أن ينازع كل محاولات تغييب دوره، ويجاهد في ممارسة استدعائه الدائم -في مختلف المنعطفات- للإبداع الحر، رفضًا لكل أنظمة الإكراه والاستتباع، فكريًا، وفنيًا، وتنظيميًا.

فرض المسرح البديل حضوره من خلال وجوهه وأصواته التي جسدت إبداعاتها الاحتجاجية، دون إخفاء رهان معارضتها لصفاقة الواقع السائد المسيطر، ولم يكتف المسرح البديل -في بعض الحالات- بأن يكون موازيًا للسائد، بل تشابك معه سعيًا إلى تغييره، سواء بالدعوة إلى اكتشاف أساليب جديدة، بمراجعة ثوابت الإبداع المسرحي،أو طرح تفسيرات مستحدثة في مناهج الأداء، أو تقديم كتابات جديدة، وفصل المسرح عن الأدب، أو تبني توجه مخالف لكيفية التعامل مع الريبورتوار، أو تحرير السينوجرافيا والفضاء المسرحي من القيود، أو التصدي للرقابة، أو المطالبة بالدعم التمويلي.

لا خلاف أن آليات التعامل مع خارطة هذه المطالب، وتجليات نتائجها، أمر يرتبط بطبيعة النظام المحيط في كل مجتمع، وأيضًا مدى القدرة على

تخطى حدوده، والبحث الدائب عما يمكن أن تحققه مساحة الحرية، مهما كانت سياجات تكبيلها وإحاطتها بالإكراهات. ففى بولندا، ومنذ ستينيات القرن العشرين وسبعينياته، وفى سياق الإطار المركزى الشمولى للمسرح، تجلى المسرح البديل تحت غطاء التجريب، حيث ظهر ما يسمى "**بالعروض البديلة**"، التى تفارق فنيًا التيار السائد، نزوعًا إلى الاختلاف والانفصال عنه، حيث يتبدى واضحًا أن معظم العروض البديلة، وفرق المسرح الموازى فى معارضتها للتيار السائد، كان لكل من "**جروتوفسكى**" و"**كانتور**" تأثير واضح فيها، وهو ما رسخ أن علاقة الانفصال قد استندت إلى قدرات فنية عالية الجدارة، حققت حضور المسرح البديل، لتبدأ رحلة مفهوم المسرح المفارق للسائد، ومحاولة توطينه، بحيث لا يصبح عرضًا زائلاً، وذلك بتحصينه فنيًا وفكريًا، استناداً إلى مناهج مستحدثة تحمى استمراره بملكاتها الفكرية والفنية، ووسائل تواصلها فى ممارسة إبداعاتها.

على الجانب الآخر، ففى بعض البلدان -وفقًا لطبيعة نظامها- تزايدت أعداد فرق المسرح البديل، ونجحت فى تقديم المسرح البديل المستقل غير المركزى، إذ فى إسبانيا -مثلاً- وصل عدد الفرق المستقلة إلى سبع عشرة فرقة، وقدمت أربعة وسبعين عرضًا مسرحيًا، شاهده أربعة ملايين شخص، إلا أنه قد تناقص عدد هذه الفرق إلى ست فرق، وذلك بسبب الفشل فى الحصول على الدعم من الدولة. وفى السويد كان عدد المسارح المستقلة ستين مسرحًا، يعود معظمها إلى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، وقد تأسست احتجاجًا ضد مسارح التسرية. صحيح أن نصف هذه الفرق المستقلة تمتلك المسارح الخاصة التى تقدم عليها عروضها، وصحيح أن

بعضها يتلقى دعمًا من الدولة، وبعضها الآخر لا يتلقى أى دعم. والصحيح أيضًا أن كثيراً من هذه الفرق المستقلة قد توقف عن العمل، لكن المفارقة المثيرة للدهشة أن الدولة تقدم دعمًا للمسارح المركزية يصل فى مجموعه إلى ٦٠٠ مليون جنيه إسترلينى، يخص الفرق المستقلة من إجمالى هذا الدعم ٢,٣ مليون جنيه إسترلينى، لكن الشفرة التى يطرحها الواقع أكثر دهشة، إذ أن الدعم المخصص لغير المسارح المستقلة، الذى يصل إلى ٥٩٧,٧ مليون جنيه إسترلينى، قد أنتج عدداً من العروض، بلغ عدد مشاهديها ٣٩٧ ألف مشاهد، فى حين أن الفرق المستقلة التى تقدم المسرح البديل، بلغ عدد المشاهدين لعروضها ٨٠٠ ألف مشاهد. ترى إلامَ تشير تلك الدلالة؟ وكيف يمكن فك شفرتها؟

لقد تحور هذا السؤال إلى سؤال عام يستهدف معاينة المسرح البديل المستقل، كشفًا عن صيغه فنيًا، وفكريًا، وتنظيميًا، فى مقاربة لواقعه من حيث سياق انفصاله واختلافه، وقوفًا على ضروراته. ولاشك أن الإجابة سوف تطرح مسار انعطافاته، وتعلن شهادة عن محاولات تغييبه، أو انسحابه، أو انتصاراته وحضور تأثيره، وذلك فى ظل الظروف المحيطة به فى كل مجتمع وفقًا لخصوصياته، سواء فى أوروبا، أو الولايات المتحدة، أو أمريكا اللاتينية، أو الشرق الأقصى، أو العالم العربى. ولأن المهرجانات الدولية للمسرح تلعب دوراً مهمًا فى تداول المسرح البديل المستقل وانتقاله من بلد إلى آخر، وقد وسعت بذلك دعوته، وأتاحت عقد المقارنات، وطرح الأسئلة عما تحمله خصوصية انفجارات دلالاته التى تجسد ثقلها عروضه، حيث تشكل فى مجملها احتجاجًا ضد بنية مهيمنة، تتجلى فى كليشهات

معرفية، أو أفكار جاهزة محرومة من الفحص، أو تصورات بليدة، ولأن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى واحد من الملتقيات الدولية المسرحية، لذا فقد تبنى فى ندوته الرئيسية السؤال عن المسرح البديل المستقل، لمعاينة مفهومه وظهوره، وفحص تجلياته الفنية والفكرية، وتحديد معضلات استمراره، حيث يشارك فى هذه الندوة مجموعة من الشخصيات المختصة فى قضاياه وممارساته عبر العالم.

لقد سبق أن ترجم المهرجان -ضمن إصداراته- مجموعة من الكتب التى تناولت أوضاع هذا المسرح المستقل البديل فى كثير من بلدان العالم، آخرها إصدار هذه الدورة عن "**المسرح الأمريكى البديل**"، لمؤلفه "**ثيودور شانك**"، الذى ترجمه الراحل العزيز الأستاذ سامى خشبة.

لقد كان حلم وزير الثقافة الأستاذ فاروق حسنى وإيمانه، أن يصبح المهرجان مؤسسة لسلطة التجدد معنى وقيمة، يمتلكها المثقفون والفنانون الذين يكسرون المرايا التى تعكس السكون، وتؤبد التكرار، لذا لم يتخل عن المتابعة الدقيقة للمهرجان على مدى العشرين دورة، وهو الأمر الذى يستوجب منا الشكر والاعتراف له بفضل توطينه للتجدد كقيمة.

أ.د. فوزى فهمى

رئيس المهرجان

بادئـة

الكلمة ظل مطابق للصورة الضوئية، وبينما الصورة ثابتة تستطيع الكلمة التحرك، فالكلمة ظل لديه ساعدان وساقان: يمكنها عبور الجدران.

على حائطى صورة ضوئية لشخصين من المغرب، يقفان فى شارع فى الرباط، وهما يتعانقان ويبتسمان بمرح للكاميرا، أحدهما مخرج والآخر ممثل، وكلتاهما امرأتان. إنهما مستقبل المسرح المغربى، ورغم أن الزمن متوقف بهما فى الصورة إلا أن كلماتهما تنتقل من خلالى إليك، عبر حدود الزمان والمكان، واللغة والثقافة، حيث تتحطم أسوار الصورة وتهرب من سجنها.

نحن وهما محاطون بمنتج الصورة القاصر والمقيد، ونتواصل عن طريق جسد كلماتنا من خلال جدران جامدة ثنائية الأبعاد من الزمن الثابت.

من مفعول إلى فاعل: جرأتنا تجعلنى منتشية بالبهجة.

الفصل الأول

مقدمة

مر مجال دراسات المسرح العالمى فى الولايات المتحدة بنوع من الصحوة العالمية فى السبعينيات، وبفضل رواد مثل ايرل ايرنست وجيمس ر. براندون وليونارد برونكو، أصبح الوعى الأمريكى بأشكال الأداء فى الشرق الأقصى وجنوب شرق آسيا أقوى مما كان عليه فى أى وقت منذ عام ١٩١٠، عندما بدأ و. ب. ييتس وعزرا باوند المشاركة بمسرحيات نو اليابانية. وكان الفنانون الأمريكيون والأوروبيون قد خرجوا لتوهم من الاضطرابات الاجتماعية فى الستينيات من القرن العشرين، وكان من أثر هذا فتح المسارح لأنواع جديدة من التجارب وتوسيع نطاق تعريفات الأداء المسرحى. فى ذلك الوقت كانت الموجة الثانية من الحركة النسوية على قدم وساق، كما كانت أيضًا حركة حقوق المثليين، ونتج عن كل منهما وجود محاولات مسرحية. وأثناء الانتقال إلى الثمانينيات والتسعينيات، أصبح الناس فى الولايات المتحدة أكثر وعيًا بأشكال الأداء فى آسيا وجنوب الصحراء الكبرى فى أفريقيا والأمريكتين وشرق أوروبا وأستراليا وجزر المحيط الهادى. وتلقى الأمريكيون هذه المنتجات الفنية بشغف، واستخدموها لإعطاء الدراما الخاصة بهم آفاقًا جديدة ومتزايدة وتضمنتها نصوص تاريخهم المسرحى بشكل متزايد.

هناك منطقتان لم تحظ أشكال الأداء فيهما بقدر كبير من الاهتمام من

الباحثين فى المسرح الأمريكى، وهما الشرق الأوسط وشمال أفريقيا. ولعل هذا يرجع إلى حقيقة أنه خلال أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات، بينما بدأ الأمريكيون يدركون على نحو متزايد الإمكانيات المسرحية الكامنة فى اللقاء بين الثقافات كانت هناك علاقات متوترة بين حكومتهم ومنظمة البلدان المصدرة للنفط "الأوبك"، وأزمة مريكة حظيت بدعاية كبيرة تتعلق بالرهائن فى إيران. علاوة على ذلك، فإن الدول العربية ولا سيما فى بلاد الشام شعرت بالأسى بسبب الاعتراف الأمريكى بإسرائيل ودعمها. وقد تدهورت علاقات الولايات المتحدة مع الشرق الأوسط منذ الثمانينيات عندما أيدت الولايات المتحدة الزعيم العراقى صدام حسين فى حربه ضد إيران، ثم تلا ذلك وفى وقت لاحق، قيام الولايات المتحدة بحربين بريتين ضد العراق، وحصاره، وقصفه حفاظًا على حقول النفط فى الكويت وما ادعت الولايات المتحدة أنه تغيير النظام. ولم يقدم أيًا من هذه الأحداث الكثير من الأمل فى التفاهم المتبادل، كما أدى إلى تدنى التبادل الثقافى على نطاق واسع بين الولايات المتحدة والشرق الأوسط، الذى تمثل شمال أفريقيا جزء منه.

ومن المفارقات أن التوتر فى الشرق الأوسط وشمال أفريقيا أدى إلى موجات من هجرة العرب والبربر (الأمازيغيين) والإيرانيين إلى الولايات المتحدة الأمريكية. وتقوم هذه الفئات المؤثرة بشكل مستمر بممارسة الضغوط من أجل الاعتراف بها والتمتع بالاحترام، وفى نفس الوقت بدأت تقوم بعملية تثقيف لبقية الشعب الأمريكى عن ثقافاتهم المختلفة، وأساليب الحياة والقيم

والنظم العقائدية. ولم يحدث أن كان هناك وقت أفضل بالنسبة للأمريكيين لدراسة الفنون العربية، والفارسية، وفنون منطقة الشرق الأوسط وشمال أفريقيا كما أتيحت للعلماء فرصة لم يسبق لها مثيل لإجراء بحوث جديدة حول هذه المناطق التى كان حتى الآن تمثيلها دون المستوى فى دراسات المسرح والأداء.

وتحقيقًا لهذه الغاية تقدم الدراسة الحالية مقدمة واسعة النطاق لجانب من جوانب الإنتاج المسرحى المعاصر فى شمال أفريقيا: النصوص الدرامية التى أنتجتها المرأة فى المغرب العربى، المنطقة الغربية من شمال أفريقيا التى كانت فى السابق تحت الاستعمار الفرنسى والتى تضم الآن البلدان المستقلة: المغرب والجزائر وتونس. وبما أن أداء المرأة فى المغرب العربى يستمد جذوره من التقاليد الشفوية للمؤلف المؤدى فمن الضرورى دراسة ليس فقط النصوص المكتوبة التى تدور حولها هذه الدراسة ولكن حقيقة جسد الأنثى فى المغرب العربى بوصفه جسدًا عامًا فى الأداء داخل السياق الاجتماعى. بالنسبة للمسرحيين فى المغرب العربى تسير الكتابة فى كثير من الأحيان جنبًا إلى جنب مع الأداء ولذلك تعكس هذه الدراسة التفاعل بين ثلاثة عناصر: الصورة (ما يراه المشاهد أو يرغب فى أن يراه)، وجسد الأنثى فى الحيز المسرحى (التى قد تكون هى موضوع الصورة، أو مبدعتها أو كلاهما)، والأدب، وهو مجموعة من الكلمات التى أبدعتها النساء لتمثلهن بدلاً من أو بجانب الجسد الحقيقى. ومن ثم فإن الدراسة تتعرض لحياة الكاتبات المسرحيات والممثلات فى المغرب العربى فضلاً عن نصوصهن وبذلك تقدم تحليلات اجتماعية وأدبية لظروفهن.

وتؤكد الدراسة أن الكاتبات المسرحيات فى المغرب العربى قد أبدعن فى إطار كلماتهن استراتيجيات لمقاومة الضغوط التى يعانين منها ككاتبات ومؤديات، ونساء من جانب مجتمعاتهم، وهذه الاستراتيجيات تنتج أفكارًا ليس فقط فى إنتاجهن الأدبى ولكن فى مجتمعاتهن أيضًا. وباكتسابهن قوة دفع، ينتقلن من رد الفعل إلى الفعل حيث تصبح فاعليتهن أقوى. فكما أن المرأة لها قوة فريدة فى تغيير العالم من خلال ولادة الأطفال فإن كل إبداع لعمل فنى جديد يحمل أمكانية التحول الاجتماعى. وهذه هى الصلة بين حياة المرأة فى المغرب العربى ونصوص هؤلاء الفنانين، الذين يعيشون حياتهم فى المغرب العربى، التى هى قلب الاستقصاء فى هذه الدراسة.

الصورة والكلمة

من بداية هذه الدراسة شكلت الصور لقاءاتى مع نساء من المغرب العربى فى مقابلة لا توجد غالبًا إلا فى نطاق خيالى. هناك مشكلة مع الصور، فهى سهلة ولطيفة وذات حدود يمكن التحكم فيها وليس فيها غموض مع وجود فسحة لخيال المشاهد لتكوين بنائها كما يحلو له.

من ناحية أخرى تمثل الكلمات نوعًا من الإزعاج، فهى تضرب ثم تهرب، وتحطم الحدود وتخلق الغموض حيث تشفر الرسالة وتفسر، وتظهر فجوات فى البناء الذى نكونه، ونحن لا نكون معها فى حالة من الراحة، ونتطلع دائما إلى الأمان مع الصورة.

فى مكان ما بين الصورة والكلمة تقف المؤدية. وباستخدام الكلمات تخلق المؤدية الصورة التى تضرب ثم تهرب تمامًا كما تفعل كلماتها. والهدف فى الصورة الجامدة يصبح موضوع الصورة المتحركة. الفيلم رغم جميع عجائبه هو سلسلة من الصور الجامدة التى تخلق وهم الحركة، وهذا هو السبب فى أن تسجيلات الفيديو والأفلام والعروض الحية لا تكون مرضية، فهى تعيد الشخص المؤدى إلى حالة الشيئية.

يتألف جزء كبير من عملى من رصد التوتر بين الصور الفوتوغرافية للنساء فى المغرب العربى، والكلمات التى يقلنها ويكتبنها، والأداء الذى يبدعنه. الصور الفوتوغرافية هى منطلق جيد للبدء كأى مكان آخر لأنه كما سنرى حتى وإن كانت ثابتة فى الكاميرا فإن الأشياء داخلها تكون فى بعض الأحيان قادرة على تخريب الصورة من أجل الاستخدامات الخاصة بها من خلال فعل الأداء.

"الحريم الاستعماري" لمالك علولة على سبيل المثال هو مقدمة تصويرية لفكرة جسد الأنثى المستعمر كمشهد يتم التنافس عليه (١٩٨٦). يتكون المجلد من عنصرين : نسخ من بطاقات بريدية بها صور سياحية وإباحية تم عملها للفرنسيين خلال الاحتلال الفرنسى للجزائر، وشرح علولة لها. وقد استنتجت دراسات ما بعد الاستعمار الكثير من اختيار علولة للبطاقات البريدية وترتيبها بشكل معين، وذلك لإنتاج عمل إباحى. والصور التى تضمنها استقصاء الباحثين ما زالت تتسبب فى الحرج للمواطنات تحت الاستعمار

(اللاتى توفى أغلبهن). وقد انتقد نص علولة بوصفه إعادة نشر مواد إباحية (الأزرق، ١٩٩٤) وخطة العمل لديه تثير الشبهة. مع الاستمرار والتصريح الأكاديمى بها، فإن نشر الصور يخلد النظرة الاستعمارية التى أوجدتها. ومع ذلك فهى لا تزال مفيدة فى توفير نموذج واضح وعميق لتسجيل عرض يتعلق بالنوع على جسم حّى. وإذا تمت قراءتها بشكل مختلف فإنها تشير إلى الأساليب التى استخدمت بها الشخصيات أنفسهن الصورة.

ومن المهم أن نتذكر أن النساء أصحاب الصور فى مجموعة علولة هن ممثلات ساعدن على إيجاد الخيال الذى أعد للاستهلاك الفرنسى. إنهن عوامل فاعلة فى الصورة، التى كانت مهينة للمرأة الجزائرية، ولكنها ساعدت على حماية الحياة الخاصة من تحديق آلات تصوير المستعمر. وإذا كان الهدف الأصلى من البطاقات البريدية هو اختراق الحريم - الصورة الخيالية الاستعمارية عن الحياة الخاصة الجزائرية - فقد فشلت فى نهاية المطاف. والعلاقة بين شخصيات البطاقات البريدية والمشاهد هى علاقة بغى بزبون. هذه الشخصية تحولت إلى سلعة ولكن الشخصية لديها تحكم فى السلعة بصورة جزئية على الأقل. حيث إن "المشاهد والأنواع" التى صورت ليست لها علاقة بالواقع، ويمكن أن يقال أنها خدع مسرحية رخيصة ومستهلكيها من السذج. أن رسم الشخصيات كضحايا يجردهن من الفاعلية.

وقد اشتريت العديد من هذه البطاقات البريدية، التى تسمى "المشاهد

والأنواع" من إحدى أسواق السلع المستعملة فى باريس عام ١٩٩٧ ، إحداها، صورة متواضعة لامرأة جزائرية تضع حجابًا أرسلت بالبريد إلى باريس من الجزائر العاصمة فى ١٩١٨ وتحمل نص يوضح مجال اهتمام المرسل:

> عزيزى رينيه: أرسل إليك عدة نماذج للمرأة الريفية. إنها فئة المحجبات حيث تكون الفتاة جميلة ولكنها نادرًا ما ترفع الحجاب، لأنهن يعتبرن مثل هذا الكشف منافيًا للاحتشام... صديقك...

كانت النساء فى صور علولة ممن يدفع لهن المال ليقمن بالتصوير؛ فصورهن لم تكن مسروقة منهن، أما الصور الفوتوغرافية سيئة السمعة التى نشرها مير جارانجير عامى ١٩٨٢ و١٩٨٣، وأعاد نشرها مع نص متداخل فى مقال مصور عن الاستعمار لكارول النجار هى حالة مختلفة تمامًا. هذه الصور التى اتخذت فى وقت ما فى أوائل الستينيات من القرن الماضى هى صور لنساء جزائريات خلع الحجاب عنهن بالقوة أمام الناس ربما لأول مرة فى حياتهن، وربما ما زال العديد منهن على قيد الحياة حتى اليوم، كما هو الحال لدى علولة كان الهدف من العرض فى مقال النجار علميًا ولكن هذه المرة الصورة فى واقع الأمر مسروقة. تسمى النجار إزالة الحجاب قسرًا والتصوير اغتصاب مزدوج (١٩٩٠)، ومع ذلك فهى لا ترى مشكلة فى إعادة نشر الصورة التى تتسبب فى انتشار أعمال العنف. وقد وضع علولة وجارانجير[١] الباحثين الذين يختارون المرأة الجزائرية كموضوع فى مأزق. وهناك تمركز عرقى غير واعٍ فى التعليق التالى عن موضوعات جارانجير من

مقال النجار "بدفعهن من الخلف، فإنهن يدخلن القرن العشرين من أكثر جوانبه رعبا: حددت شخصياتهن حتى يتم التحكم فيهن وقمعهن". وبينما يوضح هذا التعاطف مع هؤلاء النساء بعد الاغتصاب الفوتوغرافى، فأنه يفترض أنهن كن يعشن فى أماكن خارج الزمن، وليست لها ملامح وغير متطورة حتى اللحظة التى تصورن فيها ونفى مشاركتهن، التى كانت عن غير إرادة، فى الحدث نفسه.

إن شخصيات صور جارانجير يرفضن مشروع تحويلهن إلى أشياء. وكعوامل فاعلة فإنهن يجعلن قوة الصورة ترتد على نفسها وتشهد على الطغاة فى صمت، ورفضهن يزيل الشرعية عن أى استخدام للصورة، بما فى ذلك الاستخدام الحالى، أو بوصفها أداة للتحليل. على هذا النحو، فإن الصورة تعزل وتجعل المشاهد باستمرار يتساءل عن دافعها للنظر. بدون إرادة، أصبحت الشخصيات أجسادًا مؤدية.

من أجل دراسة المرأة تحت الاستعمار كجسد راغب فى الأداء فى الفضاء المسرحى، يجب علينا أولاً أن ندرس فكرة المسرح كفكرة مختلفة عن الأداء. الكثير من الأنشطة البشرية تعرف على أنها أداء: الرقص والموسيقى والطقوس الدينية، والممارسات الغزلية، والأحداث الرياضية، والحملات السياسية، والمحادثات، والثورات، وحتى إنتاج شخصية فردية يمكن أن يبرر على أنه سلوك أدائى. المسرح هو نوع من الأداء، تختلف قواعده من ثقافة إلى

أخرى ومن مكان إلى آخر، وهو يختلف عن غيره من العروض فى طريقة اختيار الرؤى التى ستقدم والتقاليد التى تحكمه، والأهم من ذلك، فى توزيع السلطة. فى التقاليد الأوروبية غالبًا ما تكون المحاولات المسرحية هرمية وعادة ما تكون الممثلات عند قاعدة الهرم. ومن ثم فإنهن يخاطرن كثيرًا ولكن تكون لهن القليل من السلطة الحقيقية فى إعادة العرض، وتحقق المؤدية أفضل فاعلية عندما تكون الرؤية خاصة بها.

لماذا يؤدى الجسد؟ ما الذى يجبر الإنسان على التخلى عن عدم المعلومية النسبية داخل إطار اجتماعى محدود من أجل الفضاء المسرحى المتميز، الذى يتم التنافس فيه (تيرنر، ١٩٦٩)؟ لماذا تخاطر الكاتبة بالخروج من الفضاء الذى يحميها والذى أنشأته بكلماتها إلى السمعة السيئة من أجل أداء هذه الكلمات؟ وبمجرد أن يصبح جسدها جسدًا مؤديًا لماذا يبجل ويشتبه فيه فى نفس الوقت؟

المحاولات المسرحية هى إعادة عرض. فالممثلة لا تدخل إلى الفضاء المسرحى (أى الفضاء الذى يخصص للعمل المسرحى) لكى تقدم نفسها: ولكن لتقدم رؤية مختارة قوية عن الذات : رؤيتها أو رؤية شخص آخر أو ذات شخص آخر أو ذاتها. هذه الذات التى ترى، التشخيص المختار بعناية يطلق فى الفضاء المسرحى، حيث تعيش حياة قصيرة رائعة القوة. وخلال هذه الحياة تكون بشكل أو بآخر فى تناقض أو تناغم مع غيرها من الرؤى والعروض: الخاصة بالممثلين الآخرين ممن يعملون بالمجال وكذلك المخرج،

والكاتب المسرحى أو الشاعر والمصممين الذين يمكن أن يكون أى منهم الممثلة نفسها. والذى يجعل عمل المؤدية المبدعة يختلف عن عمل كل الذين سبق ذكرهم من العاملين بالمسرح هو أن جسدها هو الذى يتعرض لأنظار الجمهور، وذاتها هى التى قد تكون انصهرت فى ذات الشخصية التى تصورها، وعقلها هو الذى يعرف على أنه منشأ الرؤية نفسها. ولكى تصبح جسدًا مؤديًا، يجب عليها أن تعيد تثقيف نفسها، وتكتسب التقنيات الجسدية الجديدة فى ثقافة الممثلين : المهارات التى تشمل الإيماءات والوقفات ومؤثرات الأصالة (بافيس، ١٩٩٢). وهكذا تكيف نفسها، كجسد مؤدى، مع مشروع إعادة إنتاج الثقافة أو تدميرها.

إن الجسد المؤدى، بسبب قدرته على تغيير شكله والتكلم بما لا يوصف، داخل المساحة المسموح بها فى مجال العرض، والتى تكون غامضة فى بعض الأحيان كان دائمًا موضع شك. وكما ذكرت الكاتبة المسرحية الجزائرية فاطمة جالاير أن جسد الأنثى المؤدى يكون عدوانيًا بشكل مضاعف (جالاير، ١٩٩٧). هناك كاتبات مسرحيات ممن يؤدين عملهن بأنفسهن مثل فاطمة تشيبتشوب من المغرب وفضيلة عسوس، وحواء جبالى وناصرة بو عبد الله من الجزائر، ورجاء بن عمار وسعاد بن سليمان من تونس؛ وفنانات مثل حورية ناياتى من الجزائر بالفعل يخضعن أجسادهن العدوانية لحيز التمثيل، ويقمن بالمخاطرة واستغلال التهميش الاجتماعى المصاحب لمثل هذا الفعل فى ذات الوقت. الكاتبات المسرحيات اللاتى لا يؤدين مثل جالاير ومواطناتها آسيا جبار، وميريام بن ولطيفة بن منصور، وكذلك الكاتبة المسرحية المغربية ليلى

هوارى، يبتكرن جسدًا مستحدثًا من الكلمات، ليؤدى بدلاً من أجسادهن ويتكلم نيابة عنهن. وبهذه الطريقة فإن النص الذى هو جسد فى حد ذاته يستطيع عبور الجدران ويحمى مبدعته من الأذى البدنى.

إن تقديم الذات الذى يقوم به جسد الأنثى المؤدى، وإعادة التقديم الذى هو أيضًا نوع من الأداء، يرفض الواقع الذى حوصرت فيه ذاتيتها : الأحاديث الاجتماعية عنها والتى لا تتضمن مشاركتها فى المحادثة. فهى رمز للأنثى ورفض للرمز فى ذات الوقت. أعمال الأداء تخاطب استحالة إعادة العرض، أى النسخ (بتلر، ١٩٩٣) بينما تقوم بإعادة كتابة تلك الاستحالة على وجه مشروع الثقافة. ورفض الرمز يجعل هناك مساحة للتجديد فى حياة الأجساد المؤدية لأنها مجتمعة تعيد خلق تاريخها.

وسواء كانت جسدًا مؤديًا علنيًا أم لا، فإن مبدعة نصوص العرض فى المغرب العربى تعيش فى هوامش متعددة ومتحولة من النوع، والعرق، والمواطنة، واللغة فى أثناء أدائها للذات كفتانة. وبينما تعبر وتعيد عبور تلك الحدود عن وعى ذاتى، فإنها تكتسب القدرة على التحدث عن الحقائق التى لا تحتمل والتى هى مصدر جميع هؤلاء المحتالين الهامشيين (فيلان، ١٩٩٧). فى حالة واحدة على الأقل تكون الحقيقة التى نتجت عن مثل هذا الفعل مؤلمة جدًا بدرجة يخشى كثير من المخرجين تقديمها على النحو الذى كتبت به (جالاير، ١٩٩٧). فى مسرحية جالاير **أميرة** (١٩٨٨أ؛ ١٩٨٨ب؛ ١٩٩١أ؛

١٩٩١ب؛ ١٩٩٦ج)، تتعرض البطلة للضرب حتى الموت من قبل مجموعة من النساء العجائز لأنها ترفض أن تجعل زوجها الفرنسى يعتنق الإسلام. وبالتحديد قد يؤدى عدم الارتياح الناجم عن تلك الحقيقة، وهى أن المرأة تتواطأ فى تنفيذ دوائر العنف التى تقهرها، إلى فتح حوار مثمر حول تلك القضية.

الدراسة الحالية

هذه الدراسة استعراض للمسرحيات والعروض المعاصرة من بين الأعمال النسوية فى المغرب العربى، وهى تمثل بحث مبدئى فى إنتاج نصوص العروض من أعمال النساء فى المغرب والجزائر وتونس وشتات شمال أفريقيا اللاتى يعشن فى أوروبا. تتناول الدراسة خمسًا وستين مسرحية وعمل من الأعمال المسرحية كتبتها ثمانى وعشرون مؤلفة وثلاث مجموعات. من بين هذه الأعمال كانت هناك تسعة وثلاثين متاحة لى بلغتها الأصلية كأعمال تنشر أو لم تنشر، وكانت هناك ستة فقط متاحة بترجمة إلى الانجليزية أو التى كان لابد من ترجمتها لأننى لا أتحدث اللغة الأصلية، أما العشرون الباقية فكانت متاحة من خلال العروض الحية أو الفيديو أو الوصف من جانب المؤلف أو غيره أو المشاركة المباشرة. وهناك ترجمتان اعتمدت، إحداهما من اللهجة العربية التونسية (بن عمار، ١٩٨٤) والأخرى من الأمازيغية الكابلية (مرابتى، ١٩٩٩) وهى إحدى اللغات التى يتحدثها الأمازيغيون فى الجزائر [٢] . وقبل حلول عام ٢٠٠٢ تمت ترجمة ثلاث عشرة مسرحية إلى الانجليزية، اثنان

لفاطمة جالاير (١٩٨٨؛ ١٩٩٥؛ ١٩٩٦)، وأربع لدينيس بونال (١٩٨٤؛ ١٩٨٨؛ ١٩٩٤؛ ١٩٩٦)، وواحدة لليلى صبار (١٩٩٦) وإحدى مسرحيات جالاير مترجمة فى رسالة الدكتوراة لديبورا فولارون (جالاير، ١٩٩٩) وأربعة من أعمال هيلين سيسو (١٩٧٩؛ ١٩٨٦؛ ١٩٩٤؛ ١٩٩٤ ب) لها ترجمات نشرت. وهناك ترجمة غير منشورة لإحدى مسرحيات جالاير اعتمدت من ميريدث أوكس من قبل المحكمة الملكية فى لندن.

واللغات الأصلية للأعمال التى تتناولها الدراسة تشمل اللهجات العربية واللغة العربية الكلاسيكية المعاصرة والأمازيغية والفرنسية والاسبانية والايطالية والانجليزية وهى لمؤلفات يقمن فى شمال أفريقيا وفرنسا وبلجيكا وانجلترا. والأشكال المسرحية المستخدمة هى المسرحية الكاملة أو مسرحية الفصل الواحد وعروض الشخصية النسوية الواحدة، والأعمال التى يدخل فيها الاقتباس، وعروض العرائس للصغار وعروض معاصرة من الحلقة وهو شكل تقليدى من العروض التى يشارك فيها الجمهور وتتم فى الهواء الطلق داخل دائرة أو نصف دائرة من المشاهدين (تشيبتشوب ١٩٩٧). بعض الأعمال داخل هذه الأشكال تستخدم الرقص والغناء والإلقاء والرسم والنحت. وتشمل أجناس الأعمال، ذات الأساليب الواقعية وغير الواقعية، التراجيديا الكلاسيكية والهزل والكوميديا والدراما والهجاء السياسى ومسرح التطوير والنصوص التى يدخل فيها الاقتباس. وجميع الأعمال كتبت خلال أو بعد ١٩٦٠ .

والنساء اللاتى أبدعن هذه المجموعة من الأعمال هن من العرب

والامازيغيين والأوروبيين أو من أصول عرقية مختلطة ومنهن من ولدن خارج المغرب ومنهم من ولدن فى المغرب. واللاتى يقمن فى أوروبا هن من المهاجرات أو اللاجئات أو البدو أو المنفيات. والجمهور الذى يخاطبنه جميعًا من شمال أفريقيا أو أوروبا أو باقى العالم ويشمل البالغين والأطفال والبرجوازيين والنخبة والعامة والأكاديميين. وقد كن جميعًا على قيد الحياة فـى وقت إجراء الدراسة عام ٢٠٠٠ .

هناك سؤال يثور أثناء الدراسة وهو كيف يمكن تحليل هذا الكم من الأعمال؟ فهناك أنماط ظهرت واهتمامات معينة للمؤلفين عادت إلى الظهور، وكان أهمها كيفية التعامل مع دوائر العنف التى تتعرض لها النساء والبلاد والتى يشارك فيها الأفراد والأمم. وقد وجدت استراتيجيات معينة فى هذه الأعمال تقترح حلولا لمشكلات العنف ضد النساء والشعوب، فمن خلال هذه الأداة من الأعمال بدأت النساء فى مواجهة القضايا التى تربك البلاد التى تمر بأزمات مثل الجزائر وكذلك بلاد العالم الأول.

ألف هذا الكتاب على مراحل مصممة لتقديم المادة بشكل منطقى وسياقى، يجذب انتباه القارئ فى المقام الأول إلى المسرحيات التى يتناولها ونصوص العروض والمؤلفين كحركة أدبية مسرحية. ثانيا: يضع الأعمال فى سياقها التاريخى الاجتماعى والسياسى وخاصة فيما يتعلق بالاستعمار والاستقلال والعلاقة بين الرجل والمرأة، والإنتاج الأدبى والمسرحى. ثالثا:

يحدد الموضوعات السائدة التى اختارتها المؤلفات والاستراتيجيات اللغوية التى استخدمنها فى تناولها ويحلل الموضوعات الاستراتيجيات فى سياقها الأدبى والاجتماعى.

ويناقش الفصل الثانى سياق المسرحيات ونصوص العروض ويستعرض تاريخ المسرح فى شمال أفريقيا والشرق الأوسط ومكانة الدراما فى أدب المغرب العربى كما يقدم نظرة عامة عن الأدب الدرامى الحديث فى كل بلد. ويدرس الفصل الثالث الدور العام للنساء فى مجتمع شمال أفريقيا والإنتاج الإبداعى للنساء فى العروض والأدب، ويناقش المكانة المحدودة للنساء كمؤديات وكاتبات مسرحيات فى شمال أفريقيا فى الفترة المعاصرة.

وحيث إن المساحة لا تسمح بدراسة تفصيلية لثمانى وعشرين امرأة، فإن الفصل الرابع يمثل مقدمة عن أهم المؤلفات فى الدراسة والأجناس التى يعملن فيها. ويناقش الفصل الخامس الموضوعات السائدة فى أعمالهن فى شكل شبكة من العلاقات والتفاعل الفردى مع الأسرة والمؤسسات الاجتماعية والرسمية والعالم بأسره مع وجود قوى الوقت والمكان التى تتقاطع عبر هذه العلاقات. ويقدم الفصل السادس القضايا التى أجبرتهن على الكتابة وهى الهموم التى تخص المرأة فى الأساس مثل العنف المحلى والقسوة والمصادرة والأمية والظلم والمشكلات التى تهم الجميع مثل العنف القومى والبيروقراطية والنفاق الدينى والفساد الحكومى والتغيرات فى هيكل الأسرة والهيكل الاجتماعى، كما يحدد هذا الفصل الاستراتيجيات اللغوية التى استخدمنها

لمعالجة المشكلات التى يتناولنها وهى مقاومة أو هدم التسلسل، والحرص على التحرك، والتقليل من شأن "الطغاة" ومسائلة الذاكرة، وتقديم عروض للنساء من قبل النساء والتعاون بين النساء كفاعلات واستغلال الهامش. ويلخص الفصل السابع وهو الخاتمة نتائج الدراسة ويناقش أهميتها ويقترح مناطق البحث المستقبلى.

والملحقان يقدمان مادة إضافية تدعم الدراسة. الملحق أ هو قائمة بالأعمال التى اقتبست فى الدراسة ولغتها ومكان ميلاد المؤلف وسنة الإصدار أو العرض. والملحق ب هو تعريف بأهم النساء المعاصرات من شمال أفريقيا فى المسرح والعروض: الكاتبات المسرحيات والفنانات المسرحيات والممثلات والموسيقيات والراقصات والمخرجات. والمصادر الأساسية للدراسة هى نصوص العروض نفسها والمقابلات التى أجريت مع الكاتبات المسرحيات والفنانات والأشخاص ذوى الخبرة فى شمال أفريقيا وأوروبا. ولم تكن المقابلات جميعها مع مؤلفات ولم تكن جميعها ممكنة وبالإضافة إلى ذلك كان هناك وصف مكتوب للحلقة قامت بكتابته فاطمة تشيبتشوبْ باللغة العربية والامازيغية وهى لغات لا أتكلمها (تشيبتشوب ١٩٩٧) وقد تمكنت من مشاهدة أربعة عروض فقط (فضيلى ١٩٩٧؛ وعصاد ١٩٩٧؛ وتشيبتشوب ١٩٩٧؛ سيسو ٢٠٠). وكان أحد العروض من خلال الفيديو (عسوس ١٩٩٥). ويدعم هذه المصادر مراجعات وبرامج وملصقات ومواد أخرى باللغة الفرنسية أعطتها لى الشخصيات موضوع الدراسة أو أختيرت من المكتبات ومراكز التوثيق فى المغرب وتونس وانجلترا وفرنسا.

وشكل الدراسة مستوحى من كتاب: دراما ما بعد الاستعمار: النظرية والممارسة والسياسة" (١٩٩٦) لهيلين جيلبرت وجوتن تومكينز وهو عمل عن الاستعمار وعلاقته بالإنتاج المسرحى. وقد حدد المؤلفان عددًا من الاستراتيجيات التى يستخدمها الفنانون فى البلاد الواقعة تحت الاستعمار لإزعاج المستعمر وتقويض سيطرته. ورغم أن مسرحيات كتاب شمال أفريقيا ليست متضمنة فى هذا العمل، فالكثير من الاتجاهات التى حددوها تناسب العروض والنصوص التى كتبتها النساء فى هذه الدراسة. وأول هذه الأمور الاستخدامات الفريدة للجسم فى الزمان والمكان: أشكال من الرقص والموسيقى التقليدية داخل بناء المسرح والاستخدام السياسى للحيز المكانى والأزياء والحكايات المؤقتة غير المتسلسلة واستخدامات اللغة مثل أساليب القص والنص المتعدد اللغات والتناص والقراءة التاريخية المضادة للهيمنة وأخيرا استعمالات الطقس القومى المتفرد.

إننى أدين بالشكر للباحثين فى دراسات العروض: بيجى فيلان وجييرمو جوميز، بالنسبة للأولى لبصيرتها بالجنس والنوع والثانية لتأملاتها عن عبور الحدود. وبالمثل اعتمدت على روزى برايدوتى لمساعدتى فى قضايا البداوة والنفى. من أجل الاستعمار فى شمال أفريقيا توجهت إلى البرت ميمى وفرنتز فانون. وقامت فاطمة ميرنيسى ومارنيا لازرج واليزابيث وارنوك فيرنيا وسوزان شيفر ديفيز وليلى أحمد بتقديم الأساس لفهم الخطاب المعقد والمتعدد عن النساء والنوع فى المنطقة. وقام ام. أى كومز شيلنج ومونيا حجاجى وديبورا كابتشان وروجيه جوزيف وتيرى برنت جوزيف وعبدالله

حمودى وفيليب شويلر بدراسة عرقية ممتازة للفنون التقليدية. وكانت دراسة كارين فإن نيوكيرك عن المؤديات فى مصر بعنوان "حرفة كاى حرفة أخرى" ١٩٩٥ عونًا حيث تدرس بالتفصيل التهميش الاجتماعى لمواطناتها. وكانت رسائل الدكتوراة لعبدالله على المقالح (١٩٨٨) وإلياس جورج اجيل ١٩٨٢، ولطفى عبد الرحمن فازيو، وصباح السفار ١٩٩١عونا فى تصنيف تاريخ المسرح العربى والعروض. وأعطت سلسلة من المحادثات والمجادلات بينى وبين جان بيركويتز جروس من جامعة جرينيل ١٩٩٨ الشرارة الاولى للعمليات الأثرية التى نتج عنها تحليل النسخ المتنوعة من مسرحية فاطمة جالاير أميرة. وقد تشكلت الدراسة بالمناقشات التى دارت بينى وبين فاطمة تشيبتشوب ولطيفة توجانى. وبينما يعود الفضل بشكل كبير إلى هؤلاء الباحثين فى الآراء التى وردت هنا فإن نقاط الضعف هى من جانبى.

أجريت الدراسة فى ١٩٩٢ على مدى ستة أشهر فى المراكز الحضرية فى تونس والمغرب وفرنسا وانجلترا وكان التعرض لأساليب العروض التقليدية قليل جدًا باستثناء **جماع الفناء** فى مراكش، وكان هذا مناسبًا حيث إن هذه الدراسة ليست دراسة عرقية للعرض التقليدى لذاته. وكان هدفها دراسة العروض النسوية المعاصرة فى سياق المسرح وفنون العرض، حيث جرى معظمها فى المناطق الحضرية والجامعات، كما ذكرت من قبل فإن فرص مشاهدة العروض الحية كانت قليلة حيث إن فرص النساء فى شمال أفريقيا فى عرض أعمالهن قليلة، وهذا حقيقى أيضًا بالنسبة للنساء العاملات فى فرنسا واللاتى جئن من شمال أفريقيا. وكانت طريقتى فى البحث كمية

وزمنية إلى حد بعيد، وحيث إن هذه الدراسة هى الأولى من نوعها باللغة الانجليزية لم استطع التأكد مما وجدته عندما وصلت إلى المنطقة. إن كثيرًا من الشخصيات موضوع الدراسة لا يعرف بعضهم البعض. وفى الغالب كنت أجد مصدرًا لديه الكثير من المعرفة وكان يساعدنى فى التعرف على الآخرين أو نص لشخص جديد على الدراسة فى مكتبة أو أرشيف. وقد اعتمدت كثيرا على التعارف الشخصى وكم كبير من المراسلات عبر الانترنت والبريد.

وكانت ترتب المقابلات بشكل فردى حيث إن كل الشخصيات موضوع الدراسة لا تعمل فى نفس المجال. ومن هنا فإن النتائج التى توصلت إليها تكمل النصوص وهى ذاتية إلى أبعد حد. وبشكل مبدئى ليست الدراسة شاملة، حيث كانت العقبة الرئيسية أمام الدراسة هى عدم معرفتى باللغة العربية أو الأمازيغية، كان علىّ أن أتعامل مع كل النصوص المكتوبة بهاتين اللغتين من خلال الترجمة أو الوصف. وحيث إن الفرنسية ليست لغتى الأصلية فقد قمت بكتابة مقابلاتى وسجلتها على كاسيت لتحرى الدقة، وكنت أيضًا احتفظ بملاحظات مكتوبة إذا لم أتمكن من ذلك.

وحيث إن هذه الدراسة هى أول دراسة بحثية باللغة الانجليزية عن الدراما النسوية ونصوص العروض فى شمال أفريقيا فمن المهم وضع النصوص فى سياقها قدر الإمكان. ولهذا تتبع الدراسة نهجًا موسعًا وتحدد الاتجاهات داخل الأدب ككل، فبدون إطار عمل لا يمكن نقد هذه المسرحيات أو النصوص

كأدب أو مسرح إذا استخدم الشخص مستوى يتجاهل خصوصيتها. وهذه المسرحيات ليست أدبًا دراميًا غربيًا رغم أن الكثير منها استخدم التقاليد المسرحية الغربية وكتب بلغة غربية وهى الفرنسية. وهناك عناصر مشتركة تتعلق بوضعها كنتاج لثقافة وتاريخ ومجتمع شمال أفريقيا وهذا يميزها عن الإنتاج الأدبى الغربى بشكل قاطع. فالعمل الذى يكتبه بالفرنسية كاتب مسرحى جزائرى المولد يعيش فى فرنسا يمتلك نفس النوع من الوضع الأدبى الحدى مثل عمل كاتب أمريكى إفريقى من الفترة التى تلت إلغاء الرق فى الولايات المتحدة.

قامت هذه الدراسة بمهمة أخرى وهى دراسة الخصوصية الإضافية للنصوص التى كتبتها نساء من شمال أفريقيا فقط. ربما كان هذا الأمر سابقًا لأوانه حيث كان من الأفضل أن يأتى بعد دراسات موسعة باللغة الانجليزية لمسرح وعروض شمال أفريقيا المعاصرة والتاريخية. مثل هذه الدراسات تمت باللغة الفرنسية وبهذا فإن الدراسة الحالية تعالج نقصا فى اللغتين. هناك عدد قليل جدا من الدراسات باللغة الفرنسية منذ الستينيات وحتى التسعينيات يتناول النساء وإذا وجد هذا فإنها تتناول الممثلات فقط (شكرون ١٠٦٣؛ وروث ١٩٦٧؛ وبيرادا ١٩٦٩؛ وميتروب ١٩٦٩؛ وبن حليمة ١٩٧٤؛ ومراح ١٩٧٦؛ ميناى ١٩٧٩؛ والحوسى ١٩٨٢؛ وثايرى ١٩٨٣؛ وبافيه ١٩٨٥؛ وبدرى ١٩٨٧؛ وبعتشير ١٩٩٣؛ ديجيو ١٩٩٣؛ وسياج ١٩٩٤؛ وبعتشير ١٩٩٥)[٣]. أحد الاستثناءات الجديرة بالذكر هى الدراسة التونسية التى قام بها محمد عزيزة بعنوان "الأشكال التقليدية للعرض" والتى تخصص صفحتين

٣ .

للمسرحيات النسوية "ذات الشال الأخضر" (١٩٧٥) وهى تشبه الشكل المغربى **مولاة سر** (تشيبتشوب، ١٩٩٧) ليس فى المحتوى ولكن فى حقيقة أنها تعرض من قبل النساء من أجل النساء فقط. ويذكر عزيزة أيضا **أوموك تانجو** وهو عرض احتفالى تؤديه بنات صغيرات أمام جمهور مختلط (١٩٧٥).

إن غياب النساء فى هذه الدراسات المسرحية ليس راجعًا بشكل كبير إلى الإهمال أو عدم الاهتمام، فظهور النساء على المسرح يشكل مشكلة عميقة فى ثقافات شمال أفريقيا حتى اليوم مثلما هو الحال حتى وقت قريب فى أماكن أخرى من العالم. لذلك فإن دور الممثلات يقلل منه من قبل مؤلفى دراسات العروض التاريخية والمعاصرة نتيجة الخوف من إحساس القراء بعدم الارتياح. وبالنسبة للجوانب الأخرى من الإنتاج المسرحى فقد دخلت النساء إلى مجال المسرح فى وقت متأخر، وكما أشرت سابقًا فإن أقدم مسرحية فى هذه الدراسة منذ عام ١٩٦٠، ولحسن الحظ فإن موضوع النساء فى عروض شمال أفريقيا يتناوله الآن العديد من الكتاب فى وقت واحد. جريدة الأدب الجزائرى التى تصدر فى باريس تستعرض بشكل روتينى المسرحيات والعروض والفنون المرئية التى تقدمها النساء الجزائريات وقد ناقشت فاطمة تشيبتشوب قريبا باللغة الفرنسية الدور التاريخى والمعاصر للنساء فى العرض المغربى (١٩٩٤).

ولحسن الحظ أيضًا أن علماء الإنسانيات والأعراق وعلماء الأدب قد سبقوا الباحثين فى المسرح فى هذا الصدد. وذكرت قبل ذلك دراسة فإن

نيوكيرك "حرفة مثل أى حرفة أخرى" (١٩٩٥). وقد انتهت ديبورا فولارون من إعداد رسالة باللغة الانجليزية تتناول ست كاتبات مسرحيات من المغرب العربى من بينهن فاطمة جالاير من منظور دراسات فى الترجمة (١٩٩٩). وأصدرت مونيا حجاجى دراسة بعنوان: "خلف الأبواب المغلقة" وهى تدرس ممارسات القص عند نساء بِلدى فى تونس بما فى ذلك أفراد من عائلتها. وفى "الأجناس الهجينة، الذاتية المؤداة" (١٩٩٥) و"النوع فى السوق" (١٩٩٦) تناقش ديبورا كابتشان الاتجاه الحديث للخطابة النسوية فى السوق فى المغرب. وفى "المؤديات المغربيات يحددن الهيئة الاجتماعية" (١٩٩٤) تتحدث عن السياسات الجسدية للشيخات وهن راقصات مغنيات غالبًا ما يعملن كبغايا واللاتى لا يتم تجمع اجتماعى مغربى بدونهن.

يذكر فيليب شويلر مشاركة النساء فى عروض الرويس للامازيغ فى جنوب غرب المغرب فى دراسته العرقية الموسيقية "الموسيقيين البربر المحترفين فى العروض" (١٩٨٤). تقدم مارنيا الأزرق فى دراستها القوية عن تأثير الاستعمار والاستعمار الجديد على النساء فى الجزائر: "بلاغة الصمت" (١٩٩٤) حالة مؤثرة للراقصات الشهيرات فى أولاد نايل واللاتى احتقر الاحتلال فنهم لدرجة أنهن توقفن عن الرقص تمامًا. وفى "الوردة والشوكة" (١٩٨٧) يتحدث روجيه جوزيف وتيرى برنت جوزيف عن "الإرزان" وهى أبيات ثنائية مقفاة من نظم وأداء الفتيات الامازيغيات فى منطقة الرف ويناقشها برنت جوزيف مرة أخرى فى "الشعر كاستراتيجية للقوة" (١٩٩٣). بالنسبة

للمؤدين تشكل هذه الأبيات طريقة للتعليق على حياتهم والشكوى منها وتغييرها.

وإذا كان جيلبرت وتومكينز منحا الدراسة شكلها، فإن فاطمة ميرنيسى، وهى مغربية قد منحتها المنهجية. وتشجع ميرنيسى استخدام الأسلوب الكمى لإجراء المقابلات (١٩٨٩)، لكن هناك فروقًا كثيرة بين موقفها وموقفى؛ فهى بالطبع مواطنة من نفس البلد وتجيد أكثر من لغة (الفصحى واللهجة المغربية والفرنسية والانجليزية ومن المحتمل الأمازيغية) وهى معروفة وتتمتع بثقة النساء فى المغرب كرمز للقوة والمكانة النسوية وأنا أجنبية وأجيد الانجليزية والفرنسية ولم يكن لدى شخصياتى مبرر كاف ليثقوا بى (رغم أن الكثيرات منهن فعلن ذلك). وشخصياتها من أبناء الريف غير المتعلمين بينما شخصياتى من الحضر ممن تلقوا نصيبًا وافرًا من التعليم، وبالرغم من ذلك فقد شجعنى إيمانها بفوائد الأسلوب الذاتى والأخطاء التى أقرت بارتكابها عبر الطريق (١٩٨٩). ليس هناك بحث يقدم الآخر بشكل تام ولكن هناك دائما تفسيرات وقياس ناقص. وقضت ميرنيسى أربعة عشر عاما (١٩٧٠-١٩٨٤) تجرى حوالى مائة مقابلة مع نساء مغربيات معظمهن من الأميات، وتجاوزت نطاق الطبقية حتى تتمكن من القيام بذلك: حيث إنها ولدت طفلة برجوازية ولكن حصولها على التعليم كان من خلال فرصة ضيقة. ونحن نختلف على قضية الواقعية: فهى تعتقد أن هناك واقعية مركزية فى حياة النساء اللاتى قامت بمقابلتهن وأنها بذلك تقترب من الواقعية أكثر من أى مسح حكومى (١٩٨٩). ولا أستطيع أن أقول بخطأ رأيها هذا ولكنى اشك فى وجود واقعية وحيدة

حتى داخل سياق حياة نفس الشخص. ومن أهم الأشياء المفيدة فى العمل الذى قامت به ميرنيسى أنها تصر على أن هناك مكانًا للعاطفة فى البحث وأنها مضادة للغضب. (دوير، ١٩٩١).

إن العاطفة لدى ميرنيسى تذكرنا بعمل لوسى ايريجارى: المتعة. وكلتاهما تتحرك من الذات لتمس الآخر، وكلتاهما تثبت شيئًا ما، وكلتاهما يمكن أن تنزلق إلى النرجسية:

> كيف يمكن إذن أن يكون هناك حب أو سعادة للآخر إلا من خلال الحديث عنه إلى النفس؟ الاحتكاك بالآخر كحد ومصادرته إلى الذات فى الأشكال والرغبات والدلائل وخطابات الحب...الحديث عنه إلى النفس مع الآخر لكى نتحدث عن الحب للنفس. (ايريجاراى ١٩٨٥).

وقد اتهمت ميرنيسى بالنرجسية من جانب مارنيا الأزرق وهى عالمة اجتماع جزائرية تؤيد الحركة النسوية، لأن ميرنيسى التى هى من النخبة المتعلمة تتأمل فى أصوات النساء الأميات (الأزرق ١٩٨٨، ١٠٦). وبينما أقدر خطورة ما تقول لا أعتقد أن حكمها قاسى إلى أبعد حد. وإذا كانت ميرنيسى ستعمل فيجب أن تفعل ذلك من موقعها الخاص وليس موقع شخص آخر. والبديل هو الاستسلام لعجز ما بعد الحداثة الذى يختزل النفس والذى هو نوع من النرجسية.

والخطر الأكبر من النرجسية فى رأيى هو المقابلة الشفافة. وضع البنيويون الروس مجموعات مسرحية كشفت عن توجههم البنيوى، والمقابلة

يجب أن تكون طبقًا لنفس الخطوط؛ يجب أن يكون الشخص قادرًا على سماع المحادثة، وإذا اختفى المحاور يجب أن يصدق القارئ أنه ليس هناك تدخل. أن تحليل بيجى فيلان لفيلم جينى ليفينجستون "باريس تحترق" يعلق على "الادعاءات النسبية" بخصوص "الواقعية" التى يصنعها الوسيط الوثائقى، وعدم ظهور المحاور، والمؤدون الذين يؤدون أدوار نسائية وهم موضوع الفيلم (فيلان، ١٩٩٣). وهى تتحدث عن رغبتها المحبطة فى أن يصبح الفيلم تمثيلاً حقيقيًا للقصة التى يقدمها حتى تستطيع مناقشة الشخصيات بدون التعامل مع التقديم الفيلمى لها: "من خلال وضع إطار لمحاكاة الهوية يوثق فيلم ليفينجستون لاستحالة تأمين جانب وجهة النظر الأصلية لأى شخص أو أى شىء". وكل من النجاح النسبى للفيلم والصعوبة الفورية بالنسبة لفيلان مرتبط بعدم الشفافية النسبية.

يوضح جاياترى تشاكرا فارتى سبيفاك الأزمة التى يكون فيها المفكر الغربى الراديكالى: "محصورًا بين اختيار مقصود للتبعية ومنح المظلوم تلك الذاتية نفسها التى ينتقدها أو بدلاً من ذلك عدم تقديم تام." (جوها وسبيفاك، ١٩٨٨) وهى تؤيد "الوعى الموحد للتابع" الذى يجب أن يقابل "الإستراتيجية" للمؤرخين الذين تتناولهم وتحاول إثبات أن "الشخصية القائمة" لخطاب ما بعد الحداثة "معادية للإنسانية" و"اهتم بها بشكل كبير". بعبارة أخرى، هى تدافع عن وجود نظرية تعتبر الشخصية التابعة من خلالها فريدة فى ظروفها ومنفصلة من خلال اختلاف لا يمكن تتبعه، وتحجب أى نوع من التعميم عن حالة التابع كفرد فى فئة. مثل هذه النظرية تجسد حالة التابع،

لأنه إذا لم يكن من الممكن تشكيل الفئات فإن المؤرخ يصبح غير مسئول عن الاستجابة لها.

إن حجة سبيفاك تفرض نفسها ولكنها خاطئة، وضعفها، بعيدًا عن الأخطار الواضحة "للوعى الموحد" الذى عبر عن جوهره، هو توضيح الذاتية المعبرة وعدم التقديم الكلى. وبالتأكيد إذا كان الشخص يطلب من إعادة التقديم نسخة أمينة فإن المشروع محكوم عليه بالفشل. على أى حال يسمح إقرار ما بعد الحداثة بلامركزية النسخة التى تؤديها الشخصية، باستمرار الخطاب. والمفارقة هنا هى أن التناقض الذى يسبب العجز أى عدم قدرة النسخة على أن تكون حقيقية يسمح للموضوع بالتحرك:

> إذا كان هناك احتلال وقلب لخطاب السيد فسياتى من عدة مواقع، والممارسات ذات الدلالة سوف تتقابل بطرق تربك فرضيات سيطرة العقل التى تتكاثر ذاتيًا. إذا كانت النسخ تتحدث وإذا كان ما هو مادى يبدأ فى إعطاء دلالة فإن ترتيب المشاهد فى العقل يصطدم بالأزمة التى بنى عليها (بتلر، ١٩٩٣).

من الواضح أن هناك توترات فى هذه الدراسة نتجت عن حاجتى لتقديم شخصياتى بإخلاص فى منتدى أكاديمى. بالإضافة إلى ذلك، فإننى أتعرض لازمة أى باحث أمريكى تتناول دراساته "شمال أفريقيا" والشرق الأوسط والعالم العربى والعالم الإسلامى والشرق. حيث يتعين على أن أتعامل مع اللقاء المتأزم بين ثقافتى وهذه المسميات والصور المشوهة التى كانت دائمًا

تنتج عن هذا اللقاء[4]. ويعرف بافيس الثقافة على أنها "نظام ذو دلالات... بفضله يستطيع المجتمع أو مجموعة ما فهم نفسها فى علاقتها مع العالم" (١٩٩٢). تخلق الثقافتان حوارًا تكون فيه خطوط الاتصال قائمة على بنيات متفق عليها للآخرين، كما فى حالة اللغة. وفيما يبدو أنه تناقض فإنه كلما كان الحوار ساخرًا تكون الحاجة اكبر إلى الآخر المتفق عليه ويصبح الطرف الثالث الأرض التى تدور عليها المعركة.

إن بناء الكينونة النسوية كعنصر فنى ثقافى ليس مقتصرًا على الحوار بين شمال أفريقيا وأوروبا أو الولايات المتحدة فيما بعد، ولكنه المبدأ النسوى الثابت الذى يصور المشروع الثقافى نفسه ويمكن له. وحتى يمكن أن تبنى شمال أفريقيا فى الخيال الغربى كآخر نسوى ثابت، كخلفية ينفذ المشروع الديناميكى للتقدم الغربى فى ظلها، فإن "المرأة" فى شمال أفريقيا ومناطق أخرى لابد أن تعنى المبدأ الثابت الذى يسمح للمبدأ الذكورى للذات بالتحرك والتطور.

إن بناء للجسد النسوى يكمن فى وظيفته كمنطقة يمكن السيطرة عليها من خلال تنافس الذكور، وهم فى هذه الحالة المستعمِر والمستعمَر، وكمنطقة متنافس عليها فإن الجسد النسوى لا يسمح له بفعل خاص به من قبل عوامل السلطة. والمرأة التى تحاول أن تكون عنصرًا فاعلاً تكون مخربة لأنها تعطل مشروع الثقافة. فى شمال أفريقيا التى تتحدث الفرنسية (ليس بشكل متفرد أيضا) فإن هذا التعطيل يعتبر نذير الفوضى ويرتبط ليس فقط بالنوع ولكن

بالجنس. لا يمكن أن تنفصل المرأة التى هى جسد عن طبيعتها الجنسية التى تظهر نفسها بطرق يتم التحكم فيها بصرامة حتى لا تثير الفتنة. أن الاختلاف بين الغرب وشمال أفريقيا لا ينحصر فقط فى ضرورة التحكم فى جسد المرأة ولكن فى شكل هذا التحكم.

المعرفة شئ خطير لأنه من السهل أن ننسى أنه لكى نعرف شيئًا فإننا ننشئه من الأرض ونرتفع به لأعلى، وغالبًا ما تكون المعرفة للباحثين وظيفة للبناء بأسلوب مقبول طبقًا لقوانين مقبولة، وللمعرفة تاريخ يربطها بالحقائق التى شكلت على أنها حقيقية. ينتقد ادوارد سعيد بشكل لاذع المعرفة الغربية التى تؤيد الاستعمار:

> هناك جدل ينشا عن هذا المشروع. أن ما هو مطلوب من الخبير بالشرق ليس ببساطة الفهم: أن الشرق الآن يجب أن تتاح له الفرصة ليؤدى ويجب أن توضع قوته إلى جانب قيمنا وحضارتنا واهتماماتنا وأهدافنا. وهكذا فإن معرفة الشرق تترجم مباشرة إلى نشاط....(١٩٧٩)

ويشير جيمز كليفورد إلى أن سعيد متردد بخصوص قضية المعرفة حيث يحتج فى موضع معين: "إن كل المعرفة قوية وخيالية." وفى مواضع أخرى يدافع عن: "واقعية قديمة وجودية" (١٩٨٨) والتى من المفترض أنها تعطى امتيازا للمعرفة بالموضوع. وأنا أقول أن هذا التردد ليس عن إهمال ولكنه

ضرورى. "نحن لا نعرف؛ نحن فقط نعتقد أننا نعرف ولكننا نحتاج أن نعرف". وتخاطب هيلين سيسو هذه الحاجة بأسلوب مسرحى يثير خطاب الشر بشكل مزعج: "غالبا ما نعيش كستائر أمام الستارة الورقية، لكن المهم بالنسبة لنا وما يجرحنا ويجعلنا نشعر أننا شخصيات فى مغامرة هائلة هو ما يحدث خلف الستائر. وخلف الستائر يوجد المسرح المجرد، ونحن نحتاج هذا التجرد (١٩٨٩). نعم ولكن المغامرة هى التى فى تمركزنا حول الذات، سنفرض التجرد على الآخر ونبقى نحن بكامل ملابسنا. والأسوأ من ذلك أننا سنفقد الفرصة لتجربة طرق أخرى للمعرفة تكون بها مفاتيح لتخليصنا من فتور النفس".

تشيبة طلال رسامة مغربية تقدم مثالاً لمعرفة بديلة مليئة بالمرونة والمتعة. وهى رسامة ساذجة أى أن أحدًا لم يعلمها كيف تفعل ذلك فقد كانت فى بداية حياتها المهنية أمية، وهى من بين من قامت ميرنيسى بمقابلتهن، إن عملها وكلماتها كما تراها ميرنيسى حجة ممتازة لسلطة الشخصية:

> يجب أن تدرك أنه لا يجب أن تخاف أن تكون مختلفًا. كنت دائمًا مفتونة بالحيوانات وأحب الطيور جدًا...، لكن لم يكن هذا هو الأمر الذى أزعج الناس ولكننى كنت أغطى نفسى بالزهور. حاولت عائلتى منعى من ذلك فكانوا يضربوننى ولكننى هربت منهم واختبأت فى كومة من التبن. لا يمكنك أن تدرك ما معنى أن تختبئ فى كومة من التبن ثم ينزل المطر. ستجد ذلك فى لوحاتى (طلال، ١٩٩٠).

إن القدر الوافر من التعليم الذى حصلته ميرنيسى ومكانتها بين النخبة لم تقلل من قوة شهادة طلال، بل جعلت المعرفة القائمة لطلال متاحة للناس الذين لا يعرفون الكثير عن الفنانين المغاربة والذين لا يصلون إلى طلال مباشرة.

مشكلات التصنيف

إن البحث فى النصوص المسرحية لدى لنساء فى المغرب العربى يقدم بعض التحديات الفردية لباحث لديه خلفية مسرحية باللغة الانجليزية. فمعظم نصوص المسرح والسينما العالمية التى كتبت باللغة الانجليزية لا تحتوى على مادة ما يسمى المسرح أو السينما العربية أو سينما الشرق الأوسط. أو أنهم يذكرون المسرح والسينما المصرية وعرائس الظل فى تركيا وفى حالة الدقة الشديدة التعزية الإيرانية. وتتناول الدراسة الحالية هذا الإهمال وتلفت نظر الباحثين فى المسرح والأدب الانجليزى للأعمال المعاصرة التى أبدعتها النساء فى المغرب العربى.

بالنسبة لدراسة من هذا النوع تكون مشكلات التصنيف كثيرة، ففى البداية يجب تحديد المصطلحات المستخدمة، وثانيا يجب التعامل مع قضايا الهوية: اللغة، الإقامة/العرق/المواطنة، والدين وموقف المشاركين من الانحياز النظرى للدراسة وهو فى هذه الحالة الحركة النسوية الغربية. ثالثا يجب أن يوضع فى الاعتبار ترجمة النصوص والتشويه الحتمى لها.

بمجرد أن يتم تناول هذه القضايا الأساسية يجب تصنيف الأعمال، وكما سوف نرى فإن هذه المجموعة من الأعمال تتحدى مجرد خلق الحدود. عندما نستكشفها ونفهمها فهل يمكن أن نطلق على الأعمال التى تصنف كإنتاج لما يسمى العالم العربى وأفريقيا وأوروبا أو بناء ما بعد الاستعمار أنها فرانكوفونية؟ عند هذا الحد تصبح الدراسة بالضرورة ذات جوانب متداخلة. أضف إلى هذه الصعوبات التحامل الغربى القائل بأن هذه الفنون لا تتعايش مع الإسلام أو أن النساء ليس لهن دور فى إبداعها، ويصبح المجال مظلمًا.

إن تاريخ المغرب العربى يعزز التسامح مع الغموض؛ فالمنطقة مثلها مثل أقدم المدن فيها وهى فاس وتونس تتخللها الثقافات واللغات والتقاليد المتعددة، حتى اسمها هو مثال لمدى صعوبة التصنيف. فكلمة مغرب باللغة العربية تعنى مكان غروب الشمس، بينما تعنى كلمة مغرب بالنسبة لمتحدثى اللغة العربية فى المغرب اسم البلد فقط. وبالنسبة لمن هم خارج شمال أفريقيا من متحدثى العربية فإن كلمة مغرب تشير إلى المغرب وتونس والجزائر وقد تشمل موريتانيا وليبيا. أم مصر فغالبًا ما ينظر إليها على أنها منفصلة رغم أنها تقع فى شمال أفريقيا، وما عدا ذلك من البلاد العربية يسمى المشرق. ولذلك فإن تسمية المغرب تصبح مثالاً جيدًا لموضع متحرك. فالمغرب هو ما يقع إلى الغرب من موضع المتكلم.

بالنسبة لمتحدثى اللغات الأوروبية يدعو استعمال كلمة المغرب للتقليل من الشأن وهو ضرورى. كعلامة جغرافية غير صحيحة فإنها تجبر الإنسان على

قول عبارات سخيفة عن الغرب (أوروبا وأمريكا) مقارنة بالغرب (المغرب وهى المنطقة الغربية من العالم العربى)، لكن ليست هناك كلمة أخرى لها نفس معنى المغرب، وبشكل تقليدى فإن كلمة المغرب تعنى الجزء من شمال أفريقيا الذى كانت تحتله فرنسا وهو المعنى المستخدم فى هذه الدراسة.

وغموض كلمة "مغرب" كعلامة يشير إلى استحالة عمل تصنيفات علمية من أجل دراستها. وبمعنى ما فإن "مغرب" بنيت من قبل الناس داخل وخارج الحدود الجغرافية والنفسية لاستكشاف القضايا التى تتعلق بالهوية والآخر، وهكذا فإن كلمة "مغرب" قد أصبحت جاهزة للتفكيك، وهذا العمل يعبر ويعيد عبور حدود كلمة "مغرب" والفئات الأخرى التى تشكلها واضعًا فى الاعتبار أن ما بنى يجب هدمه.

هناك مصطلح آخر كان يمكن أن يستخدم بعض الهدم وخاصة فيما يتعلق بالشرق الأوسط وشمال أفريقيا وهو المسرح. هذه الدراسة تعالج قضية المسرح الشرق الأوسطى أو الشمال افريقى أو العربى والقضايا التى تثور عندما تطرح، وهى مزاوجة غير محتملة للعديد من طلاب المسرح فى الغرب. فهل يوجد مثل هذا الأمر؟ هل له أصل تقليدى؟ هل هو قومى؟ هل هو أصيل وهل هو مسرحى حقًا؟ إذا كان الباحثون الأمريكيون سيطبقون هذه الاستفسارات على تاريخ المسرح والعروض فى منطقة أخرى مع مجموعة معقدة من القوانين الثقافية واللغوية والدينية والمدنية والولايات المتحدة فإن القضية سوف تبدو محالة. بالطبع هناك مسرح أمريكى أصيل، أو مجموعة

من التقاليد المسرحية الأمريكية. إن قيام باحثين أمريكيين وأوروبيين وعرب وباحثين من الشرق الأوسط وشمال أفريقيا ببذل جهد ووقت هائلين فى تبرير أو إنكار وجود تقليد مسرحى أصيل فى الشرق الأوسط وشمال أفريقيا وما يسمى بالعالم العربى والإسلامى يعنى شيئًا مزعجًا عن كيفية تشكيل قضية الأصالة فيما يخص هذه الشعوب والثقافات.

إن مفهوم الأصالة يفيد كأداة للاستبعاد عندما نتعامل مع فنون ليست من إنتاجنا وهو مقترن باستخدامات القوة. نحن نطالب بالأصالة عند دراسة نوعين من الفن: الأعمال من الماضى وأعمال الآخرين، وفى هذه الحالات يكون المطلوب هو النقاء ونقص الديناميكية. الأعمال التاريخية ثابتة وتقوم عدسة السلطة بترشيحها وتفسيرها لنا، وتفحص أعمال الآخرين أيضا بالعدسة وتحدد أصالتها فى تناسب مباشر مع طبيعتها الاستاتيكية ونقائها. بتعبير آخر حتى يكون عمل الآخر أصليًا يجب أن يكون تقليديًا وثابتًا ومختلفًا تمامًا عن أعمالنا.

ويقدم هذا الرأى نوعًا من المعضلة لفنون ما يسمى بالعالم الثالث التى تسعى للتوثيق لدى الغرب. فإذا كانت تشبه الفنون الغربية فمن المرجح أن يطلق عليها غير تقليدية، وغير أصيلة ومقتبسة، أما إذا كانت مستوفية لمعايير الأصالة، فيطلق عليها فن شعبى، أو براعة، أو بدائية، وينطبق هذا بشكل خاص على الفنون التى خضعت لفترة من الحكم الاستعمارى من قبل القوة

الغربية. مثل هذه الفنون تنبثق من القهر ويجد مبدعوها صعوبة كبيرة فى تحديد جذور أعمالهم، لإدخال معايير المستعمر لتوثيقها أو على حد تعبير جيلبرت وتومكينز: "إن مسألة الأصالة لها أهمية خاصة فى الأمم غير المتجانسة حيث توجد بها مجموعات ثقافية متعددة تتنافس على الاعتراف بها والتمثيل السياسى" (١٩٩٦).

فكما أن تطبيق كلمة أصيل مرتبط بالقوة، فكذلك الحال بالنسبة لكلمة مسرح. وهى تنحدر من كلمة إغريقية theatron أو "مكان الرؤية" فى قاعة الاستماع فى العمارة الإغريقية (بروكيت، ١٩٩١)، ولكنها أصبحت تعنى الكثير من الأشياء التى تختلف عما كان يدور فى خلد الإغريقيين. إذا كان المسرح يعرف فقط على أنه تلك الأشكال من الترفيه التى نشأت فى مدينة دايونيسيا الإغريقية، فيجب إذن أن نستبعد كابوكى وموت **بائع متجول** من قائمة الأعمال المسرحية، من بين أعمال أخرى كثيرة. وسوف تستكشف هذه الدراسة حديث المسرح والأصالة من خلال تطبيق هذه المفاهيم على المغرب العربى.

العلاقة بين السلطة واختيار الشخص للكلمات تمتد إلى لغات بأكملها فى المغرب العربى، فشمال أفريقيا منطقة متعددة اللغات، وذات مشكلات عديدة بمعنى أن الاتصال لا يتسم بالشفافية الكاملة ولكنه مليء بإمكانات تعبير المرأة عن ذاتها. أن أداة تعدد اللغات هى الترجمة الذاتية التى تنتج أخطاء فعالة فى المعنى: "لا يمكننا بكل بساطة ترجمة نص لغوى إلى آخر وإنما نواجه ثقافات مختلفة المنشأ ومواقف من النطق منفصلة فى المكان والزمان" (بافيس، ١٩٩٢).

شمال أفريقيا الناطقة بالفرنسية ليست معقدة فى وضعها اللغوى كما هو الحال فى الهند على سبيل المثال، التى أصبحت لغة المستعمر السابق فيها الوسيلة الوحيدة للتفاهم المتبادل بين أعضاء مختلف المجموعات اللغوية. ومع ذلك، فإن التوتر بين الفرنسية والعربية الأمازيغية وهى مجموعة من اللغات التى يتحدث بها الأمازيغيون بدرجات متفاوتة من التفاهم المتبادل (بن تحيلة، ١٩٨٣) ينتج مسرحية من القوة بحيث تؤثر على استقبال العمل فضلاً عن سمعة صاحبه. فقد جاءت العربية إلى المنطقة مع الغزاة، ثم تلتها الفرنسية فى وقت لاحق. فى المغرب العربى كما فى أماكن أخرى تجعل اللغة التى يختارها الفنان للكتابة أو الأداء الجمهورى يضع افتراضات عن الانتماء العرقى والدينى والسياسى والطبقى مما يجعل الكتابة والحديث أمور معقدة.

العربية الكلاسيكية هى لغة أدبية، لا يتحدث بها إلا فى السياقات الدينية والشعرية. ويتحدث العالم العربى الفصحى واللغة العربية القياسية الحديثة التى هى لغة نشرات الأخبار والمؤتمرات الأكاديمية وغيرها من المواقف التى يكون فيها التفاهم المتبادل بين متحدثى اللهجات الأربع الرئيسية للعربية (المغربية، المصرية، والشامية، وشبه الجزيرة) أمرًا مطلوبًا، لكن الفصحى تبدو متعالية فى المحادثة العادية ولذلك فهى غير صالحة للحوار الدرامى الواقعى. فى المغرب العربى تتباعد اللهجات العربية بسبب تعرضها للهجات الأمازيغية المختلفة. فى مرحلة ما بعد الاستقلال، دفعت مشروعات القومية العربية بلدان المغرب العربى الموحد لاعتماد اللغة العربية القياسية اللغة

الوطنية (بن تحيلة، ١٩٨٣) مما جعل متحدثى الأمازيغية على الهامش. وحتى وقت قريب، لم تكن الأمازيغية طريقة كتابة خاصة بها، ويجرى الآن إحياء طريقة كتابة قديمة اسمها تيفيجنا، ولكن فى الوقت ذاته اضطر الكتاب الذين يرغبون فى استخدام الأمازيغية كوسيلة إلى الترجمة الصوتية واستخدام الحروف الهجائية العربية أو الرومانية. هناك محادثة معقدة عن إمكانية الحديث والتعلم فى الإنتاج الفنى نشأت بسبب هذا الموقف المعقد.

وفى حين ترتبط الفرنسية لغة المستعمر بالألم والظلم، أصبحت اللغة المناسبة للكثيرين فى المغرب العربى، وهى لغة التعليم فى المؤسسات التعليمية بعد المدرسة الثانوية رغم أن العربية الفصحى تنافسها فى ذلك. وتستخدم الانجليزية كوسيط فى التدريس ولكنها فى المرتبة الثالثة، أما الأمازيغية فليست فى السباق باستثناء فى منطقة قبيلية فى الجزائر التى تشهد بعث للثقافة الأمازيغية.

وبالنسبة للفنانين فى المغرب العربى فإن التحدث بلغتين مرادف للهامشية كما يشير الجهل بالفرنسية إلى الطبقة. والكتاب الجزائريون الذين اختاروا الفرنسية يتهمون أحيانًا بالخيانة الثقافية لعدم الكتابة باللغة العربية. وهذا يخلق نوعًا من عدم الارتياح لدى الذين لا يستطيعون الكتابة باللغة العربية والذين يجدون أن الفرنسية وسيلة أفضل للتعبير عن أنفسهم ولا يمكن فصله عن القوى التى شكلتهم كفنانين. ويسمى جان ديجيو هذا التعبير "الكتابة المجروحة" (١٩٩٢) ويمثل هذا بشكل واضح عبد القادر الخاطبى:

إن إتقان لغتين هو حظى وهو هوايتى الفردية وطاقتى المحببة التى لا أجربها كنوع من النقص وبشكل فضولى بما يكفى. إنها اذنى الثالثة. ولو أننى تعرضت لنوع من التعطل فإننى أفكر لو أننى كبرت فى عدم صحبة أى لغة غريبة. وهذا هو السبب فإننى أعجب بجاذبية إشارات الأعمى وحب الأصم للغة (١٩٩٠).

إن مفهوم الكتابة النسوية التى يروج لها مؤيدو الحركة النسوية الفرنسيون يمكن أن تنطلق إلى مستويات جديدة عند تطبيقها على شمال أفريقيا. فلا تقوم الكاتبات من شمال أفريقيا بالكتابة من موقع الجسد الأنثوى ولكنهن يكتبن ما يقدمهن إلى العامة. فهن يبدأن فى خلق كلمات لدخول الحيز المتنافس عليه للخيال المسرحى. الحيز المسرحى هو معركة من إعادة التقديم وكلا منها تناضل حتى تكون هى الحقيقة. ومثلما تستخدم الممثلة جسدها لتكوين عرض عن نفسها تستخدم الكاتبة الكلمات، والفرق هو أن الممثلة يمكن ألا تكون لها فاعلية بينما الكاتبة لا تكون لديها فاعلية فقط ولكن أيضا تحرك اجتماعى مجازى أو حرفى.

وتعمل جالاير وعسوس بالفرنسية مع إقحام عرضى للهجة الجزائرية. وقدمت جالاير ومكدوجال مسرد لمصطلحات اللغة العربية فى **عدت** عندما صدرت فى الولايات المتحدة (١٩٨٨) والفيلم المغربى **باب السماء مفتوح** لفريدة بن يزيد كتب بالفرنسية ولكن صور باللهجة المغربية (بن يزيد، ١٩٩٠).

وعرضت مسرحية **الفجر الأحمر** عام ١٩٦٠ لأسيا جبار ووليد كارن (١٩٦٩) باللغة العربية وصدرت بالفرنسية (ديجيو، ١٩٨٤). وقد اعتمد اختيار الكاتب للغة على الجمهور والعوامل السياسية والبيوجرافية ومدى إتاحة مصادر الإصدار فى شمال أفريقيا وفرنسا. وأصبحت الترجمة الذاتية بدرجة أو أخرى من النفاذ أداة ذات قيمة كبرى لهؤلاء الفنانين حتى يتم التخلص من التعقيد الناتج عن تعدد اللغات وتعليم اكبر عدد من أفراد الجمهور.

والنساء فى المغرب العربى ليست لديهن وجهة نظر فردية عن كيفية سلوك مجتمعاتهن؛ حيث يوجد لديهن ميراث من التعدد، فهن من خلفيات عربية وأمازيغية وأوروبية ومن بينهن مسلمات ومسيحيات ويهوديات ومن لا تدين بدين ومن بينهن التقدميات والتقليديات والفقيرات والثريات والريفيات والحضريات، ويتحدثن الأمازيغية والعربية ومجموعة من اللغات الأوروبية. ومنهن من يعشن داخل المنطقة وخارجها، وبعض هؤلاء يتمنين العودة والبعض الآخر يتمنين أن يتركن البلاد. والشئ المشترك بينهن جميعًا هو أن هويتهن متداخلة وفى تدفق مستمر. ولان أساليبهن فى التعريف بالنفس والتعبير عن النفس معقدة للغاية فإن هذا العمل يبدأ فى تصور ما يمكن أن تراه النساء المغربيات فى مجال الفن من أجل تطوير ثقافتهن فى المستقبل. والأعمال التى تمت مناقشتها هنا يبدو أنها تقترح الرغبة فى تضمينها داخل عمليات صناعة القرار للبرامج الحكومية ونهاية للوحشية ضد النساء على يد الأنظمة

الأبوية المتصارعة والاستقلال الاقتصادى ومشروعية مجموعة من الإنتاج النسوى الأدبى والشفوى والمسرحى الذى يعود لقرون مضت.

هناك قصة نادرة تشير إلى الصعوبات التى تقدمها الحاجة لتصنيف الناس والمنتجات الفنية حسب هويات متعددة. وعندما كنت فى تونس فى مؤتمر كبير عن أدب المغرب العربى اشتريت ببليوجرافيا عن الأدب المغربى قامت بجمعها "هيئة الباحثين فى الأدب المغربى" تحت تعليمات تشارلز بون وفيريل كاتشوك. قمت باستعراضها باحثًا عن الكاتبات المسرحيات ووجدت واحدة مسجلة لم اعرفها وهى ياسمينة ريزا التى سجلت على أنها تونسية (بون وكاتشوك، ١٩٩٢). تخيل سعادتى عندما عدت إلى الولايات المتحدة وبحثت عنها على الانترنت بعد عدة شهور واكتشفت أن مسرحيتها "الفن" قد فازت بجائزة تونى المسرحية وكانت هناك مشكلة واحدة لم تكن ياسمينة ريزا تونسية ولست أدرى كيف أدرجت فى القائمة. وافترض أن هناك ارتباطًا ضئيلاً بينها وبين تونس والتى تسببت فى أن يطلق عليها كاتبة تونسية. حيث إن مثل هؤلاء الباحثين لا يرتكبون خطًا فاضحًا. وللتاريخ فإن أمها كانت مجرية وأبوها إيرانى وقد ولد أبوها فى موسكو وانتقل إلى باريس فى سن الثالثة. وهى فرنسية وتستاء إذا قيل عنها إنها من أصل إيرانى (شبيدر، ١٩٩٨).

وأنا لا أروى هذه القصة لإحراج تشارلز بون وباحثيه ولكن لأوضح مدى صعوبة تصنيف الكاتب أو الفنان، فالكثير من هذه التصنيفات لا تخدم

برنامج عمل الشخص أو العمل الذى وصف. ويشير أليك هارجريفز على سبيل المثال إلى أن أعمال طاهر بن جيلون وهو كاتب مغربى المولد يعيش فى المغرب وفرنسا كانت تصنف بشكل روتينى مع أعمال الكتاب المغربيين فى المكتبات الفرنسية حتى فاز بجائزة برى جونكور فبدأت المكتبات فى باريس بنقل أعماله إلى قسم الأدب الفرنسى. والأديب الأيرلندى صمويل بيكيت الذى سبق نفيه كان يصنف على أنه كاتب فرنسى من قبل نفس المؤسسات (١٩٩٩). والأكثر من ذلك كيف يمكن تصنيف شخصية مثل زارينا صلاح الدين روبينشتين التى ولدت فى تونس لأم تونسية وأب هندى ونشأت فى عدة أماكن مختلفة ثم استقرت فى فرنسا؟

قمت بالتفريق بين الحياة الشخصية والعامة لشخصياتى فيما يتعلق بالهوية. فلم اسأل أيًا من الشخصيات عن الأصل العرقى إلا إذا تطوعوا بذكر المعلومة أو حصلت عليها من مصدر ثانوى وكذلك الأمر بالنسبة لمكان المولد. وتعمدت ألا أذكر مقر إقامتهم الحالية لحماية خصوصيتهم وربما أمنهم. ولم اسأل كذلك عن الديانة وقد تعرضت فقط لمناقشة هيلين سيسو كيهودية لان هذا الأمر معروف ولأنها هى شخصيًا تشعر بارتياح تجاه ذلك (سيسو، ١٩٩٦). والدين يظهر فى هذه الدراسة كظاهرة اجتماعية وليس كممارسة خاصة. وتوضع ملاحظات بخصوص الإشارات الصريحة إلى الدين فى المسرحيات والعروض حيثما كان ذلك ملائمًا.

وقد توقعت أن الأسئلة المتعلقة بالهوية سوف تروق لشخصياتى، وكان علىّ

أن أدرك أن الحديث عن الحركة النسوية سيكون صعبًا. وقمت بسؤالهن عن موقفهن من الحركة النسوية وأصبحت المناقشة حرجة عند هذه النقطة. وكانت إجاباتهن تتراوح بين "بالطبع أنا أؤيد الحركة النسوية" و"هذا السؤال لا يهمنى". وقد كان لدى انطباع من خلال القراءة ومن خلال هذه الإجابات أن كلمة الحركة النسوية لم تعرف بشكل جيد فى شمال أفريقيا كما هو الحال فى بلاد أخرى. وأن هناك الكثير من الفئات المختلفة من الناس المهتمين بوضع المرأة الذين يرفضون تسميتهم بمؤيد الحركة النسوية فى شمال أفريقيا. وهكذا فإننا كما تعلمنا كيف نتكلم عن الحركة النسوية فى الولايات المتحد ة فإننا نتكلم عنها أيضا فى شمال أفريقيا.

هناك فئة كبيرة من مؤيدى الحركة النسوية فى شمال أفريقيا يعتنقون النظرية التقليدية الغربية وهم معنيون بالتغيير الاجتماعى الفورى. ومن بين من ينتمون لهذه الفئة الباحثون فى مركز الأبحاث والدراسات والتوثيق والمعلومات عن المرأة بتونس الذى تدعمه الحكومة والباحثة المغربية زكية داود والكاتبة المسرحية المصرية نوال السعداوى. وهناك مجموعة أخرى تمثلها بشكل جيد كل من مارنيا الأزرق والباحثة المصرية ليلى احمد تدعو لشكل من الحركة النسوية يكون خاصًا بشمال أفريقيا وتشك فى كون الحركة النسوية الغربية أداة كامنة للاستعمار الجديد. وهناك مجموعة ثالثة تعمل بحماس على استعادة وضع المرأة فى الإسلام، مثل فاطمة ميرنيسى [٥] . وقد تنتمى الباحثات لهذه الفئات وأحيانا لأكثر من فئة مثل فاطمة ميرنيسى التى تعمل

فى أكثر من فئة فى نفس الوقت، كما هو متوقع توجد العديد من المنظورات داخل الحدود الواسعة لكل هذه الفئات.

وحتى إذا كانت الهوية لا تمثل قضية فى هذه الدراسة فمشكلة الترجمة تمثل قضية. يعلق أو كاكورا قائلا: "الترجمة نوع من الخيانة وهى دائمًا ما تكون الجانب الأخر من القماش المطرز فكلا الجانبين به نفس الخيوط مع اختلاف عمق اللون والتصميم" (١٩٣٥). ففى ترجمة العمل الفنى تضيف العناصر الجمالية إلى الصعوبات الكبيرة فى نقل المعنى. وفى الأعمال الأدبية القصصية قد يصادف المترجم كلمات وإشارات غير قابلة للترجمة، وتغيرات بسيطة فى النبرة والأسلوب ولهجات غير قياسية وأساليب كتابة غير معتادة وإشارات ثقافية خاصة تتطلب شرحًا مطولاً فى الهوامش. فى حالة الشعر، هناك بالإضافة لكل ما سبق السجع والقافية والوزن مما لا يوجد فى اللغة المنقول إليها.

إن أصعب النصوص فى الترجمة هى بحق تلك الأعمال التى تكون فى صورة نصوص أدبية أو نصوص معدة للعرض مثل سيناريو الأفلام والمسرحيات والإلقاء والخطب والأشكال الأخرى من العروض الحية. فقد تكون هناك عدة إصدارات من المسرحيات حسب إسهامات المخرجين والمصممين والممثلين ومديرى الفرق حسب الإنتاج، وقد تترجم بأسلوب أدبى دقيق ولكن غير ذى قيمة من الناحية المسرحية. والعكس بالعكس؛ قد تظهر منها نسخ تصلح للمسرح ولكنها تبتعد تماما عن الأصل. ونحن نحتاج إلى

الانتباه للمسافة بين النصوص الأصلية وترجماتها وإمكاناتها السياسية والجمالية ومخاطر هذه المساحات إذ ربما لا تكون مرئية للقارئ والمشاهد.

يضم هذا العمل بطبيعته العديد من أفرع المعرفة، وأحب شخصياته التى تقوم بغزوات خارج الدراسات المسرحية داخل الأدب الفرانكوفونى ودراسات الترجمة والتاريخ والاجتماع ودراسات المرأة وعلم الإنسان والأعراق. وهذه الهجرات هامة إذا كان للمسرحيات أن تفهم فى سياقات متعددة، فإذا حددت السياقات تعود الدراسة إلى موضوعاتها الأساسية للتحليل: حياة الكاتبات المسرحيات فى المغرب العربى والاستراتيجيات المختلفة للمقاومة التى قمن بإبداعها فى نصوصهن.

الفصل الثانى

السياق

تساؤلات نظرية: دراما + عربية؟

بذل قدر كبير من الجهد الأكاديمى فى قضية وجود دراما عربية أصيلة من عدمه، فخصصت تقريبًا كل الدراسات التى تتناول موضوع الدراما العربية، بغض النظر عن نطاق تركيزها، فصلاً لهذه القضية، ومصطلح "الدراما العربية" هو المستخدم عادة عند الحديث عن المسرح العربى. وكما هو الحال فى مجالات أخرى من هذا البحث، فالخطاب هنا غارق فى مشكلات المصطلحات والافتراضات الخاطئة التى قدمها الباحثون داخل وخارج المنطقة بشأن ما يمكن أن يشكل الدراما العربية، وربما يأتى وقت تتوقف فيه محاولات الدفاع أو الهجوم على وصف الدراما بصفة "العربية"، أما الدراسة الحالية فلا مفر لها من هذه المسألة.

أولا، هناك قضية "الدراما" و"المسرح"، فبالرغم من أن كثيرين من الباحثين يعتبرون هذين المصطلحين مصطلحًا واحدًا، لكن دعنا نتفق بهدف المناقشة على أن الدراما هى نص مكتوب مناسب للقراءة أو العرض، أما "المسرح" فهو أداء لنص قد يكون مكتوبًا أو لا، وقد يتضمن كلمات أو لا ، مثل المايم على سبيل المثال، فهو عرض مسرحى لنص بلا كلمات. وهناك أيضًا قضية

المسميات العرقية مقابل المسميات الدينية، فكلمة "عربى" لا تساوى كلمة "مسلم"، والعكس صحيح، وبالتالى عندما يقول الباحثون أن الدراما العربية لم تكن موجودة بشكل تقليدى بسبب التحريم فى الإسلام، فأنهم يخلطون بين الشعب والدين، مما يتسبب فى اضطراب الخطاب. هناك عدد من الثقافات الإسلامية غير العربية التى تعمل فى الإنتاج المسرحى، فى وجود أو عدم وجود الدراما، وعلاوة على ذلك ليس كل العرب المشاركين فى الإنتاج المسرحى من المسلمين، وفى شمال أفريقيا يسهم وجود الأمازيغيين غير العرب فى زيادة تعقيد هذه الصورة، ومن ناحية أخرى عندما يزعم الباحثون أن الدراما العربية يعود تاريخها إلى مصر الفرعونية وبابل وفينيقيا فإنهم يغفلون تاريخ محدد لاقتران الإسلام والثقافة العربية التى أنتجت أنواعًا معينة من الأدب دون غيرها، وأنواعًا من الأداء دون غيرها.

ولغز "الدراما + العربية؟" له مفتاح: يجب على المرء أن يسأل سؤالاً أو مجموعة من الأسئلة المختلفة، فتعبير "الدراما العربية" يفترض أنه من أجل أن يكون المسرح المقترح مشروعًا، لابد أن يكون مكتوبًا باللغة العربية، ومعظم الباحثين والمسرحيين الذين اتبعوا هذا الخط من البحث استخدموا الإغريق كنموذج، معتبرين أرسطو السلطة التى وضعت قوانين الدراما مع الإشارة إلى *theatron* والأشكال الغربية الأخرى التى نتجت عنه بوصفها ذروة التطور فى مجال المسرح، وباستخدام هذا المعيار يدافعون فقط عن المشاركة العربية فى النموذج الإغريقى، لكن قبل أن نترك قضية "الدراما العربية" دعونا نناقش بعض تلك الآراء.

ندين لعبد الله على المقالح الذى قدم أكثر الملخصات شمولاً حول هذا الجدل حتى اليوم، وفى رسالته عام ١٩٨٨ عن أعمال الكاتب المسرحى المصرى توفيق الحكيم، يخصص فصلاً مطولاً بعنوان "مقدمة أصيلة للمسرح العربى" لهذه القضية، فيرى أن الخطاب ينقسم إلى معسكرين: "لا ولكن..." و"نعم ولكن..."، وعلاوة على ذلك فإن هذين المعسكرين هما فى الواقع قريبين جدا من بعضهما البعض، أما الموقف "لا ولكن..." فيرى أن الدراما العربية لم تكن موجودة، وأن الأشكال التقليدية للترفيه كانت تحتوى على عناصر درامية، فى حين يخلص الموقف "نعم ولكن..." إلى أن الأشكال التقليدية هى أنواع من الدراما، ولكنها كانت بدائية وتفتقر إلى العمق.

وفى معسكر "لا ولكن..." الذى يضم مجموعة أكبر بكثير من المجموعة الأخرى، يضع المقالح: هـ.ا.ر. جيب وجاكوب لاندو ومحمد عزيزة ودنيس جونسون ديفيز ومحمد الخزاعى ومحمود تيمور ومحمد يوسف نجم وزكى طليمات وشكرى عياد ومارثا بلينجر وإسماعيل عز الدين وجورج أستر ونعمان عاشور وكرت بروفر وسليمان البستانى وتوفيق الحكيم، ورغم أنه لا يذكر ذلك صراحة فيبدو أن المقالح نفسه فى هذه المجموعة أيضًا، لأن ذلك يتماشى مع تأكيده على أن الحكيم كان يحاول تأصيل الدراما العربية، وهو يضع على عقلة أرسان وأحمد الوهاب ومحمد كمال الدين وأمين العيوطى ويونس عبد الحميد فى موقف "نعم ولكن..." (١٩٨٨).

والاعتراضات على الجمع بين الدراما والعربية، عند المقالح وآخرين تتراوح بين التعميمات عن "العقلية العربية" إلى التحليلات الدقيقة عن كيف أن الأشكال التقليدية للترفيه فى العالم العربى لم تستطع أن تصل إلى أو كانت تفتقر إلى النموذج الأرسطى. على سبيل المثال يستشهد المقالح بديفيز: "لأسباب دينية واجتماعية إلى حد كبير، لم يكن لدى العرب أى شكل من أشكال الأدب.." (١٩٨٨). ويفترض الشخص منا أن ديفيز يقصد الأدب الروائي؛ وحتى مع ذلك، فإن وجود **ألف ليلة وليلة** يطرح إعادة النظر فى هذا الادعاء.

يذكر إلياس جورج أجيل أن الدراما العربية "تعانى" من كونها محصورة بين "عمق الثقافة العربية" و"عدم قدرة كتاب المسرح العربى على رؤية العلاقة بين الشكل والمضمون" (١٩٨٢). هذه الحجة سوف تكون مألوفة لدى الباحثين فى المسرح الأسيوى، الذين حاربوا طيلة عقود فكرة المستشرقين أن المسارح التى يدرسونها هى رسمية، ولكنها تفتقر إلى المحتوى النفسى. ومن ناحية أخرى، يحدد تيمور بعض الأسباب المقنعة لعدم قيام العرب بترجمة المسرحيات الإغريقية: فهم لا يحبون ترجمة الشعر إلى النثر، ولا يهتمون بإضافة الآداب الأجنبية إلى أدبهم الذى لا يستهان به، وأنهم التقوا مع المسرح الإغريقى فى وقت كان لا يحظى فيه بالاهتمام فى ثقافته الأصلية، وان القادة الدينيين وجدوا عناصر وثنية مرفوضة فى الدراما الإغريقية (المقالح، ١٩٨٨). ومن الواضح أنه ليست كل الأصوات فى هذا الجدل أعطت القضية الاهتمام بشكل متساو.

والحجج المعارضة لـ "الدراما + العربية" يمكن تصنيفها إلى فئات جغرافية، ونفسية، ودينية، واجتماعية، ولغوية، وأدبية، وتاريخية. تتضمن الفئة الجغرافية مسألتين، الأولى أن العرب كانوا بدوًا، وبالتالى لم يبنوا مسارح. وهذا هو رأى الحكيم نفسه، (المقالح، ١٩٨٨). يجد كول أومولوسو أنها لا أساس لها، ويقول، "أرى أن قول المسارح ضرورية لتطور الدراما فى أى أدب هو بمثابة وضع العربة أمام الحصان" (١٩٧٨). الحجة الثانية، التى تتعلق بالأولى، يقدمها ويستبعدها أجيل: لم تكن لدى العرب دراما لأنهم كانوا قبليين بينما يتطلب التشخيص الدرامى التحضر. ولا يجادل أجيل بشان هذه الفرضية، المشكوك فيها، ولكن يشير إلى أن العرب أسسوا مدنًا كبيرة فى أوائل ثقافتهم (١٩٨٢). فقد كانت مكة والمدينة موجودة بالفعل عام ٦١٠م، فى بداية الإسلام. واستولى العرب على مدينة دمشق فى ٦٣٦م، وتأسست بغداد فى القرن السابع الميلادى أيضًا. فى شمال أفريقيا، تأسست فاس والمغرب فى أوائل القرن الثامن، وتم تأسيس القاهرة بمصر والقيروان فى تونس قبل القرن العاشر.

القضايا التى أثيرت فى الفئة النفسية للحجج تميل إلى السير معًا، وهى بذلك تختلط مع افتراضات عن العرب والدين تقول إنه من الصعب الفصل بينهما. والحجج النفسية تبعث على القلق لأنها تصنع تعميمات جارفة عن العقلية تقترب من العنصرية، وأحيانًا عن التنوع الداخلى. مرة أخرى يعرض أجيل ويستبعد زعمًا آخر: العرب يفتقرون إلى "العقل التحليلي" ويرفضون المفهوم الغربى للزمن، وبالتالى لم يكن بإمكانهم أن يبدعوا الدراما. ويرد

أجيل على هذا بقوله، "الإبداع الفنى هو نتاج الحدس" وليس "نتاج مقياس منطقي" (١٩٨٢) لاحظ هنا أنه لا يتعرض لمفهوم الزعم القائل أن العرب ليس لديهم "العقل التحليلي".

وبالمثل فإن المقالح يقتبس رأى محمد إسماعيل عز الدين أن "العقلية العربية" تميل إلى "التجريدية"، بدلا من "التوليف" (١٩٨٨). يذكر أومولوسو نظرية فى هذا السياق استخدمت لشرح "التطور المكبل" للدراما العربية، وهنا نرى عدم وضوح الخط الفاصل بين الحجج النفسية والدينية: الإسلام نظام عقائدى لا يسمح للطقوس أن تتطور إلى الترفيه. يقول أومولوسو عن هذه الفكرة أنها "فجة" و"منحازة عنصريا" وهو محق فى ذلك (١٩٧٨).

وهناك المزيد من الحجج الدامغة بشأن الإسلام والدراما/المسرح. الأولى هى قضية ما إذا كان الإسلام يسمح بالصراع الذى تتطلبه المأساة الأرسطية. وينكر كل من أستير وبروفير وعز الدين أن الصراع يمكن أن يوجد فى الإسلام (المقالح، ١٩٨٨) مثلهم فى ذلك مثل المقالح. يستمر الاستنتاج قائلاً: فإذا كان الله يقدم حلاً لجميع المشكلات، فإن الصراع يصبح غير موجود. ويخبرنا محمد المقالح، أن عزيزة يسجل أربعة أنواع من الصراع لا يستطيع العرب المسلمون خوضها: التعارض بين إرادة الله والمبادرة البشرية وصراع الفرد مع المجتمع والاستقلال البشرى الذى يقاوم القدر والتفاؤل الوجودى فى مقابل التشاؤم الوجودى (١٩٨٨). ويرد المقالح على هذا أن الإسلام يقر الصراعات: بين الله وإبليس (الشيطان) وبين الإنسان ونفسه، وبين النفس

الإمارة بالسوء والنفس اللوامة. ويشير إلى أن القدرية ليس المقصود بها ترك العمل.

والصعوبة الأخرى التى تواجه الإسلام مع الفنون الدرامية تتعلق بالجدل المستمر حول طبيعة التمثيل. ويستخدم علماء الإسلام واللغة العربية عبارتين مختلفتين للتعبير عن كلمة التمثيل وهما التمثيل (التجسيد) والتمثيل (التقليد). إذا كان التمثيل يشكل "التجسيد" وهى كما يترجمها المقالح "التمثيل التصويرى" (١٩٨٨)، ولطفى عبد الرحمن فازيو "التجسيد" (١٩٨٥)، فإن بعض علماء الإسلام يقولون إنه حرام. ويؤكد مندور أن "التشخيص" هو إهانة لله. ومن ناحية أخرى يعتبر "التقليد" مسالة أقل خطورة (المقالح، ١٩٨٨). فى رأى العديد من المرجعيات الدينية، يتضمن التصوير الواقعى النفسى للشخصية تجسيد لكائن بشرى، وبالتالى فهو إثم، أما التصوير لنموذج واضح مثل التقليد الكوميدى لشخصية معروفة جيدًا، فهو تقليد مقبول، رغم أن عدد قليل من المرجعيات الدينية سوف توافق عليه. وقد يكون هذا هو السبب فى أن تقنيات التقديم، مثل الرواة ومخاطبة الجمهور، والشخصيات النمطية معروفة لدى الجماهير العربية. ما دام الممثل يقف داخل وخارج الشخصية التى يؤديها ويقر أن الشخصية ليست "حقيقية" بأى حال من الأحوال فإن لديه فرصة كبيرة ليكون على صواب من الناحية الدينية، أو على الأقل من الممكن التسامح معه.

هناك عقبة أخيرة وقفت تاريخيًا بين الإسلام والدراما العربية التى اتبعت

النموذج الإغريقى. يلاحظ تيمور أن الدراما، وهو يعنى الدراما الإغريقية غارقة فى الأساطير الوثنية. وهو يفترض أن هذا أمر مكروه عند العرب لأنهم أصحاب دين، وهكذا لم تترجم المسرحيات الإغريقية، ولم يكن هناك نموذج قديم يتبعه العرب، حتى لو أنهم رغبوا فى ذلك (المقالح، ١٩٨٨). أن دراسة أشكال الترفيه التى عرفها العرب والمسلمون من غير العرب تبين أن الإسلام لا يقف دائمًا عائقًا فى طريق الأساطير الوثنية، وان الدراما الإسلامية الشعائرية تنغمس فى التجسيد وكذلك التقليد. ففى اندونيسيا، على سبيل المثال، فإن الملحمة الهندوسية **رامايانا** يؤديها ممثلون مسلمون، وعروض التعزية عند الشيعة، وخاصة فى إيران، بها درجة من التجسيد (فازيو، ١٩٨٥)[٦] .

الحجج الجغرافية ضد "الدراما + العربية" تافهة، والنفسية غير دقيقة وقد تكون عنصرية، والدينية هامة ولكنها غير متسقة فى تطبيقها. وهذا ينقلنا إلى الحجة الاجتماعية التى يطرحها لانداو: فشلت الدراما العربية، جزئيًا، لان النساء لم يسمح لهن بالمشاركة فيها. ومرة أخرى يعارض المقالح ذلك، مشيرًا إلى أن المرأة كانت ممنوعة من المشاركة فى المسرح الغربى لعدة قرون (١٩٨٨). والواقع أن المرأة لم تظهر فى المسرح الذى كتبه أرسطو. ولئن كان من المغرى أن نشير إلى غياب المرأة بوصفه موطن ضعف الدراما العربية، فإن هذه الحجة تشارك المنطق المغلوط الذى يسمح للغربيين أن يدينوا ارتداء المرأة العربية المسلمة للحجاب فى الوقت الذى يشجعون فيه المرأة الغربية على ارتداء الأحذية العالية والملابس الضيقة، على الرغم من آثارها الضارة

على الجسم. وأدرك الحكيم أن المشكلة فى ظهور المرأة على خشبة المسرح فى عهده تكمن فى أن الشخصيات النسوية كانت تدخل فى حوار مع الذكور الذين لا تربطهم بهن أى علاقة. بالنسبة للمسلمين المؤمنين، فإن هذا يجعل أخلاق النساء والشخصيات محل تساؤل. وقد استطاع أن يحل هذه المشكلة بأن جعل هناك علاقات أسرية بين الشخصيات فى المسرحيات، حتى يتسنى لهم التفاعل بشكل لائق (المقالح، ١٩٨٨).

والحجج اللغوية، والأدبية، والتاريخية التى تعارض "الدراما + العربية" هى الأكثر إقناعًا رغم أنها الأقل دراسة. فقد طرح كل من أجيل (١٩٨٢) وأومولوسو (١٩٧٨) قضية اللغة العربية كنوع من اللغة المزدوجة. اللغة العربية الكلاسيكية، وهى لغة القرآن، والفصحى (العربية القياسية الحديثة) وهما لغات أدبية. والفصحى هى لغة مشتركة أصولها فى القران؛ وهى تتيح لأصحاب اللهجات المحلية المختلفة فرصة التواصل فى الكتابة، ولكنها ليست اللغة الأصلية لأى من الناطقين باللغة العربية فى أى منطقة، بل لغة التعليم والنشر. الترفيه الشعبى ليس فى حاجة إلى تلبية المتطلبات الأدبية، فهو يحدث فى لغة الشارع: أى اللهجات العربية، وفى حالة شمال أفريقيا، فهى الأمازيغية. لخلق دراما دائمة، بالمعنى الدقيق لهذا المصطلح، كان على كتاب المسرح العربى الذين يكتبون باللغة العربية أن يصارعوا هذا الاختلاف. ويصف أجيل الأنماط العربية الكلاسيكية بأنها "جامدة" و"راكدة" (١٩٨٢). ويرى أومولوسو أن اللغة الأدبية الرسمية حاجز أمام الواقعية على المسرح: فالفلاح، على سبيل المثال، لن يتحدث بهذه الطريقة (١٩٧٨). والأهم من

ذلك، المسرحيات التى عرضت باللغة العربية الأدبية يكون جمهورها من النخبة، تماما كما يحدث فى المسرحيات التى تعرض بالانجليزية القديمة، أو المتوسطة، أو الحديثة المبكرة حيث يكون جمهورها محدودًا فى الولايات المتحدة. غالبًا ما يرغب الجمهور أن يستمع إلى الناس الذين يشبهونهم؛ فهم يريدون أن يروا أنفسهم على المسرح.

ذكرت النظريات الأدبية والتاريخية لتيمور فيما سبق، لكنها من الأهمية بحيث إنها تستحق المزيد من الدراسة هنا. فهو يرى أن العرب كانوا يفخرون بقدراتهم الأدبية ولم يكن لديهم اهتمام باستيراد آداب أجنبية، وكانوا يكرهون ترجمة الشعر إلى النثر. وهذا يفسره لماذا لم تترجم الدراما الإغريقية إلى العربية مع كتاب فن الشعر لأرسطو، كما أنه يفترض أن المسرح الإغريقى كان فى انحدار فى الغرب عندما تعرف عليه العرب (المقالح، ١٩٨٨)، وهى وجهة نظر يشاركه فيها أجيل (١٩٨٢). وأخيرا قال المقالح: يرى الحكيم أن الأدب العربى لم يوفر أساسًا لقبول الدراما الإغريقية (١٩٨٨)، وانه كان من الصعب على العرب أن يقدروا الدراما الإغريقية دون أن يعرفوا كيف مثلت على المسرح.

إن منظور"نعم، ولكن..."، الذى يعطيه المقالح مساحة صغيرة جدًا، يقوم على حجتين: الأولى، أن العرب قبل الإسلام كانت لديهم دراما والثانية، أن الترفيه الشعبى شكل نوعًا من الدراما فى حد ذاته (١٩٨٨). ولسوء الحظ، فإن الحجة الأولى لا تدعمها أدلة كثيرة، ما لم يعتمد على الأشكال

الفرعونية، والبابلية، والفينيقية القديمة، والتى ليست لها صلة باللغة العربية. الحجة الثانية ذات قيمة محدودة، إذا استخدمنا تعريف الدراما المقترح فى وقت سابق: نص مكتوب، مناسب للقراءة أو الأداء. وهناك حالتان بقيت فيهما المؤلفات الدرامية التى أنتجها العرب: ثلاث مسرحيات من خيال الظل كتبها شمس الدين محمد بن دانيال الموصلى (١٢٤٨-١٣١١) مازالت موجودة (فازيو، ١٩٨٥؛ السفار، ١٩٩١)، وبعض من مقامات الهمذانى (٩٦٧-١٠٠٧) والحريرى (١٠٥٤-١١١٩) ما زالت موجودة (أجيل، ١٩٨٢). بعض العرب كتبوا الدراما، ولكن ليس بكميات كبيرة.

المشكلة مع كل وجهات النظر هذه، دون استثناء، هى أنها تعتمد على أرسطو والإنتاج الأدبى بوصفهما المعيار. وفى الواقع إذا كان أرسطو يعرف الدراما لجميع الأوقات. فإن العرب ما زالوا لا ينتجونها ولا توجد لديهم. إذا كان الأدب الدرامى هو شرط وجود تراث ثقافى أو وطنى من الإنتاج المسرحى، فيمكننا أن نقول إن المسرح دخل إلى منطقة الشرق الأوسط وشمال أفريقيا مع الاستعمار. أتابع جاك بيرك فى نقطة معينة عن هذه القضية:

> ومن المحتمل أن-وعلى الرغم من التعريفات العالمية لأرسطو، شكلت الدراما بالنسبة للإغريق، شيئًا محددًا كما كان الشعر عند العرب. وعندما يعلن هؤلاء بسذاجة أن جميع الشعر لا يمكن فهمه خارج لغتهم الخاصة، فإنهم إنما يشيرون إلى خاصية من خواص هذا الجنس الأدبى (١٩٦٩).

إن الأمر يتشعب بنا، عندما يذهب إلى القول إن "إدخال وتطوير المسرح والسينما والفنون الأخرى ... تظل استجابة لظروف محددة جيدًا. واستثارة هذه الظروف لا تزال حتى الآن أساسًا أجنبيًا... ". العرب لديهم، وكان لديهم دائمًا، مسرح أصيل. "الدراما + العربية؟" هى ببساطة سؤال خاطئ. إننى لست وحيدًا فى هذا التحليل. بدرة بعتشير، فى كتابها الممتاز، "عناصر العمل المسرحى فى تونس" (١٩٩٣)، تخصص فصل لفضح النظريات المذكورة أعلاه، وتقدم خطة علمية لتحليل المسرح العربى، والتونسى بالتبعية. من بين أهم هذه النقاط فى هذه المقالة هى مناقشة جدول أعمال المستشرقين فى صياغة الخطاب، وشكواها بشأن غموض تعريف المسرح. مجددة الحلقة فاطمة تشيبتشوب تقول إن تسمية الأشكال القديمة "ما قبل المسرح" كما يفعل كثير من الباحثين، هو بمثابة تسمية مبدعيها "ما قبل البشر" وهى لا تتردد فى تسمية هذا الخط الفكرى "دعوى الاستعمار" (١٩٩٧ب).

السؤال "العرض المسرحى + العربى؟" يثير إجابة مختلفة جدًا عن "الدراما + العربية؟" ولا شك فى أنه، فى حين لم يحظر الإسلام المسرح فى جميع الأوقات وفى كل الأماكن، فإن العلاقة بينه والفنون التصويرية التمثيلية كانت غير مستقرة. وكذلك الأمر بالنسبة للمسيحية. أن أى سلطة تكون لديها مشكلات مع المادة التى لا تستطيع السيطرة عليها، وهذا قد يكون أهم الفروق بين العرب والإغريق: الفن المسرحى الإغريقى كان مركبة الدولة ودينها، فى حين أنه لم تكن هناك أى علاقة بين الفن المسرحى العربى

والدولة حتى وقت قريب، وهو يدعم الإسلام بصورة متقطعة[٧]. ومع ذلك، فإن الإسلام ليس مسئولاً عن عدم وجود مسرح فى ما يسمى بالعالم العربى، لعدم وجود أى نقص. تم تجاهل العروض المسرحية العربية والأمازيغية التقليدية فى شمال أفريقيا لأنها عابرة: خارج سيطرة الدولة وفى أغلب الأحيان غير مسجلة. وهذا يجعلها تدخل فى فئة النقل الشفوى والتراث الشعبى على المستوى الأكاديمى.

الأشكال القديمة من المسرح العربى والأمازيغى

العرب والإغريق

كان لدى العرب كتاب **فن الشعر** لأرسطو. المفسر القرطبى العظيم لأرسطو، ابو الوليد محمد ابن رشد، أو ابن رشد كما هو معروف فى الغرب، بدا ترجمة أرسطو مباشرةِ من الإغريقية فى ١١٥٥ فى بلاط المرابطين فى مراكش، بالمغرب (زاهور؛ المقالح، ١٩٨٨). يقول أومولوسو أن ترجمة "فن الشعر" ترجع إلى تاريخ سابق، حوالى (٨٢٠-٨٩٥)، فى بيت الحكمة فى عهد الخليفة المأمون، حيث ترجمه المستعربون السوريان إلى لغتهم أولاً ثم إلى اللغة العربية. وقال إنه ينتقد هؤلاء المترجمين الأوائل لترجمة 'كوميديا' إلى "هجاء" و'مأساة' إلى "رثاء" (١٩٧٨). ويخبرنا المقالح بأن ابن رشد ترجمها إلى هجاء ومديح، مستبدلا الأنواع الشعرية بمصطلحات درامية (١٩٨٨). سواء بسبب عدم وجود سياق أو الترجمة الخاطئة، لم يكن قصد أرسطو واضحًا

للعرب خلال العصور الوسطى الخاصة بهم، ونظريته لم يكن لها تأثير حقيقى على العمل المسرحى الذى أنتجوه.

المصادر المصرية والفينيقية والبابلية

إذا كان المسرح العربى لم يأت من الإغريق، فما مصدره؟ يشير أومولوسو إلى الدراما المصرية الفرعونية الطقسية الواردة فى كتاب الموتى (١٩٧٨)، ويستشهد أجيل بالمثل بالمسرحيات المصرية الطقسية والطقوس الدينية من بابل وأشور كمقدمات لكل من الإغريق والعرب (١٩٨٢)، ويؤرخ بروكيت لمسرحية **العاطفة** فى أبيدوس فى مصر القديمة بعام ٢٥٠٠-٥٥٠ ق م (١٩٩١). الانتماء العرقى للمصريين القدماء محل خلاف، لذلك فمن الصعب التوصل إلى وجود صلة مباشرة بين مصر القديمة وشمال أفريقيا فى وقت لاحق.

شكيب الخورى له نظرية شيقة حول ملحمة جلجامش فى بابل القديمة. فهو لا يرى فقط أنها مصدر المسرح العربي؛ ولكنها الأصل العربى لمسرح العبث (١٩٧٨). جلجامش، الملك التاريخى لشعب أوروك (العراق الآن)، كان يعيش حوالى عام ٢٧٠٠ ق م. وقد كانت حياته مصدر الهام للأساطير التى سجلت، وفقا لريتشارد هوكير، باللغة السومرية حوالى ٢٠٠٠ ق. م. دمجت الأساطير فى ملحمة طويلة، توجد على ألواح مكتوبة باللغات الأكادية، والحيثية، والهوريانية. والألواح الأكادية هى أفضل مصدر لملحمة جلجامش على الرغم من تلفها. وهذه الألواح التى ألفها شين إيكوينينى، الذى يقول

هوكير أنه أقدم مؤلف يمكننا معرفة اسمه، موجودة فى مكتبة نينوى آشور بانيبال (ملك آشور، ٦٦٩-٦٣٣ قبل الميلاد) التى دمرها الفرس عام ٦١٢ ق م.

ويرى الخورى فى جلجامش عنصر مواز للتشاؤم والقلق الوجودى الذى ساعد على ظهور الدادية، والسريالية، وكتابات الكاتب المسرحى الجزائرى المولد، ألبير كامى. فجلجامش بالنسبة له 'هو رائد التمرد على ظلم الكون' (١٩٧٨). والاهم من ذلك، بالنسبة لنا، أنه يقول بوجود صلة مباشرة بين ملحمة جلجامش ومسرحيتى **دانيال وبعل** الفينيقيتين ويؤرخ لهما بعام ١٤٥٠-١٢٥٠ م (١٩٧٨). والتشابه بينهما وبين ملحمة جلجامش يزيد من احتمال أن الملحمة عرضت. وإذا كان هذا صحيحًا، فهذا من شأنه أن يوفر مصدرًا يفيد أن المسرح العربى يسبق المسرح الإغريقى بحوالى ١٥٠٠ سنة، ناهيك عما يتضمنه ذلك بالنسبة للمسرح الغربى. والدليل على وجود الفينيقيين فى شمال أفريقيا هو مدينة قرطاج، فى تونس ولكن كما هو الحال فى الصلة بين مصر الفرعونية والعربية فقد تمزقت الصلة بفعل التفكك الثقافى ولم تعد واضحة على الإطلاق. ويجد أجيل مصدرًا قديمًا أكثر قبولاً وأكثر أدبية للمسرح العربى وهو المهرجانات العربية قبل الإسلام حيث تلاوة الملاحم الشعرية لكنه لا يحدد تاريخًا لهذه العروض (١٩٨٢).

ورغم أن أصول المسرح العربى القديمة غامضة، فربما تكون ازدهرت من خلال أشكال الترفيه التقليدية خلال فترة القرون الوسطى، أو ما يدعوه فازيو الأشكال القديمة (١٩٨٥). هذه الأشكال المستوردة والأصيلة على حد

سواء تستحق مناقشة وجيزة هنا، حيث إن بعضها له تأثير مباشر على المسرح المعاصر فى شمال أفريقيا.

القراقوز وخيال الظل

ادخل الأتراك عرضًا لمسرح العرائس، يتكون من شخصيتين، القراقوز فى بداية الإمبراطورية العثمانية. وهى كلمة تركية تتكون من الكلمات التركية كارا وجوز بمعنى اسود العينين وهى تحكى مغامرات اثنين من الشخصيات: البطل الذى اشتق اسمه من اسم البلد وهو شخص ريفى أحمق وعدوه حجى واد وهو نصاب حضرى. هاتان الشخصيتان يتلاعب بهما أحد محركى العرائس، الذى يقتبس قصصه من ألف ليلة وليلة وهو يتناول الموضوعات ذات الأهمية الاجتماعية بشكل هجائى مثل طمع بعض رجال الدين. العروض المسائية للقراقوز وخيال الظل تصبح ذات شعبية بشكل خاص خلال شهر رمضان، وتتطلب مشاركة الجمهور (فازيو، ١٩٨٥).

يضم خيال الظل، أو مسرح دمى الظل، عددًا اكبر من الشخصيات. يقول فازيو أن هذا الشكل الذى تطور عن القراقوز، ولكنه يناقض نفسه عندما يشير إلى أن أول تفسير يذكر مسرح الظل فى العالم العربى كتب فى ١١٧١ قبل غزو الأتراك (١٩٨٥). يقول السفار أن خيال الظل ربما كان من أصل فارسى (١٩٩١)، كما ذكرنا فيما سبق ابن دانيال (١٢٤٨-١٣١١) وهو كاتب مسرحى وطبيب ولد فى بغداد وهاجر إلى مصر، وكتب ثلاثة أعمال لخيال

الظل لا تزال موجودة (السفار، ١٩٩١). تتناول "طيف الخيال" موضوعات الخطيئة والتوبة وكذلك زواج كبار السن من فتيات صغيرات (فازيو، ١٩٨٥) بينما "عجيب وغريب" ليست لها حبكة حتى نذكرها. وتجرى مقارنة بين شخصيتيها، عجيب وغريب، ويتم تناول بعض المهن بشكل ساخر. فى "المتيم"، هناك موضوعان متوازيان. شاب يدخل فى علاقة حب، ويشارك فى مسابقات الحيوانات، وهى أعمال محرمة فى الإسلام. وفى إحدى المسابقات يصرع ثور البطل ثور غريمه فى الحب. ويقيم حفلاً يتناول فيها هو وأصدقاؤه بشراهة لحم الثور، ثم يأتيه ملاك الموت، فيتوب ويموت. وتضم المسرحية فصل ثان جاد على غير المعتاد. وخلافا للقراقوز، يتطلب خيال الظل فريقًا من محركى العرائس لتحريك الدمى الجلدية باستخدام العصى. ويقوم بهذا عادة أفراد أسرة واحدة، وتقوم فتاة صغيرة بدور المرأة. ودمى خيال الظل ليست واضحة مثل الظل والدمى من اندونيسيا (بروكت، ١٩٩١)، ويلاحظ ثايرى أن فى مسرح الظل فى الجزائر خلال الفترة الاستعمارية، ترتدى شخصية الشيطان الزىّ الرسمى للضابط الفرنسى (١٩٨٣).

التعزية

لا يعرف ما إذا كان منشأ طقس التعزية الشيعى من داخل أو خارج العالم العربى. وقد كانت ممارسته تتم على أكمل وجه فى إيران، ولكن حتى اليوم هناك أشكال متنوعة من التعزية تحدث فى لبنان، ودول الخليج، ومصر،

وتونس، والمغرب، وبلاد الاتحاد السوفيتى السابق، وأسيا وأمريكا الجنوبية وأمريكا الشمالية. والتعزية هى نوع من الإلقاء، أو إعادة التمثيل، للمعركة التى وقعت فى كربلاء فى العراق فى القرن السابع بين الخليفة الأموى، يزيد، والحسين حفيد النبى محمد. الإمام حسين، هو ابن على ابن عم النبى وابنته فاطمة، وهو الشخصية التى يستمد منها الشيعة السلطة الدينية الوراثية، وقد هزم فى كربلاء. التعزية تعنى 'العزاء' أو 'الحداد' باللغة العربية (السفار، ١٩٩١) قتل جنود يزيد الشيوخ والنساء والأطفال بالإضافة إلى الجنود (أومولوسو، ١٩٧٨).

ويحدد السفار أربع قوائم من أشكال التعزية؛ اثنان منها يتضمنان الرواية وإلقاء الشعر يقوم به مؤدى واحد مع ترديد إيقاعى أو كلامى من المشاهدين، ويعود تاريخهما إلى القرن العاشر (١٩٩١). والثالث هو الشكل الإيرانى، والذى يتفق هو وفازيو على أنه يتضمن التمثيل (السفار، ١٩٩١؛ فازيو، ١٩٨٥). والشكل الإيرانى للتعزية هو موكب طقسى متقن، يستمر على مدى التسعة (السفار، ١٩٩١) أو العشرة (أومولوسو، ١٩٧٨) أيام الأولى من شهر المحرم، شهر الحداد عند الشيعة. فى هذا العرض، الذى يرجع تاريخه إلى القرن الثامن عشر فى بلاد فارس، يرتدى المؤدون الذكور ألوان رمزية وهى الأحمر والأخضر التى تمثل الخليفة الشرير والإمام الفاضل، بالترتيب، وتستخدم الموسيقى والملابس وخيول حقيقية لأنها تصور المعركة وما تبعها من حرق مخيم الحسين (السفار، ١٩٩١). فيبكى المتفرجون، ويجمع الراوى الدموع على قطعة من القطن تستخدم فى وقت لاحق للشفاء (فازيو، ١٩٨٥).

الشكل الرابع للتعزية كما أوردها السفار تجرى فى كربلاء ويسمى حرق الخيام. ويركز هذا النموذج على اثنين من الأحداث فى قصة التعزية، حرق مخيم حسين ودفن جثث أتباعه الذى قامت به قبيلة بنو أسد الفاضلة. وهذا هو اكبر عروض التعزية، حيث يوجد مائتا مؤدى ومائتا ألف متفرج. وهو مثل الشكل الإيرانى حيث يستخدم أثاث وأزياء وخيول حقيقية.

المقامات الصوفية

وهناك شكل أكثر قومية من المسرح العربى الإسلامى وهو ما يؤديه الصوفية فى بغداد. يحدد أومولوسو منشأ هذه الممارسة بأنه يرجع للقرن التاسع، وفيها يتوجه المؤدى إلى أسوار المدينة ويبدأ فى نقد الخلفاء فى بلاط صورى حيث يدعو الجمهور لأداء ادوار مختلف الملوك عبر التاريخ. ويبدأ المؤدى الصوفى المنفرد بالخليفة الأول ويستمر حتى يصل إلى العباسيين، غير المرغوب فيهم وعندما يصل إلى هذه النقطة، فإن الجمهور يحكم على العباسيين ويدينهم إلى الجحيم. يصنف أومولوسو الأداء الصوفى باعتباره من نوع المقامة، الذى سيناقش فيما يلى، ويقول إنها كانت قصة 'فولكلورية،' وليست مسرحًا (١٩٧٨). من المدهش أن فازيو يخبرنا أن هذه الممارسة كانت مستمرة بين الجماعة الصوفية فى بغداد فى الثمانينيات من القرن العشرين، وأنها كانت تقام أيام الاثنين والخميس (١٩٨٥). ويتساءل المرء إذا كانت قد نجت من القصف والفقر بعد حرب الخليج وجنون العظمة لنظام صدام حسين. ويصف فازيو هذه الممارسة بأنها 'شبه مأساويه ويسميها: مسرحية أخلاقية، ويلاحظ أنه يستخدم المحاكاة والحبكة.

السامر:

وهذا ينقلنا إلى الأشكال العلمانية الأصلية، للأداء العربى التقليدى. وكما رأينا فإن الجدل محتدم بشأن ما إذا كانت هذه الأشكال متطورة بما فيه الكفاية لتسمى "المسرح". أنا اعتقد يقينًا أنها كانت هى مسرح 'العالم العربي' وينبغى أن تدرس على هذا الأساس. فقد حققت المهمة الأساسية للمسرح فى أى مكان، والتى هو الوصول إلى الجمهور وخدمته. الكثير منها يندرج تحت عنوان: السامر، وهو الترفيه الليلى فى الريف ويتكون من الأغنية، والرقص، والحكاية (السفار، ١٩٩١؛ بدوى، ١٩٩٥). وأهم هذه الأشياء هى الحكاية. والحكواتى هو محور الأداء العربى، وهو أداة مشتركة فى الشخصية داخل المسرحيات العربية الحديثة التى تأثرت بالغرب:

منذ العصور الوسطى، يرتجل راوى الملحمة حكايات وقصص رومانسية لاستعادة أساطير الماضى وربطها بشكل نشط بالأوضاع السياسية للحاضر: فالحكايات الشفوية المستمدة من الأدب الشعبى تكون جاهزة للتكيف بشكل تلقائى. ونتيجة لذلك، يصبح الجمهور معتادًا على أن ينسب معانى سياسية أو حتى جنسية متعددة إلى الكلمات المعجمية ذات المعنى المزدوج التى يتضمنها نص الراوى. وحيث إن العروض تكون مؤقتة، مما يجعلها خارج نطاق الرقابة الرسمية، فهى عادة ما تقدم مجموعة من الإشارات السياسية المتعلقة بالأحداث الجارية، والتى قد تكون تخريبية (سلايموفيكس، ١٩٩١).

يؤدى الحكواتى القصص التاريخية والأسطورية عن الشخصيات وهو جالس، باستخدام النثر الذى يتخلله الشعر. ويشارك جمهوره من خلال تقمص دور أبطال القصة إلى درجة أن الخلافات تندلع بين أفراد الجمهور الذين يؤيدون الجانبين المتصارعين داخل القصة (فازيو، ١٩٨٥). يلاحظ سلايموفيكس أن أحد أهداف الحكواتى هو 'المديح' أو 'الذم' للحاكم الموجود فى ذلك الوقت (١٩٩١). وقد بلغت السلطة السياسية لرواة القصص درجة أنهم عندما فكروا فى الذهاب إلى المنازل وتقاضى أجر خلال القرن التاسع فى بغداد، منعهم الخليفة المعتمد من ذلك. وقد تمكنوا فى النهاية من الذهاب إلى المنازل فى القرن التاسع عشر، ما عدا فى المغرب، حيث ظلوا جزءً من الحلقة المغربية التقليدية (السفار، ١٩٩١).

والمقامة هى فى الأصل شكل أدبى. فقد حاول اللغويون العرب تنقية اللغة، فأقاموا مسابقات لاستخدام مفردات غير معتادة فى قصص قصيرة مؤلفة من النثر المسجوع. هذه المسابقات، التى كانت أحيانًا فى شكل جدل تعليمى، قدمت بشكل درامى نوادر عن بطل خيالى لديه قدرات لغوية ونزعة أخلاقية. وكما لوحظ فيما سبق، فقد بقيت مقامات الحريرى والهمذانى من القرن الحادى عشر (فازيو، ١٩٨٥؛ أجيل، ١٩٨٢). وليس من المعروف، ما إذا كان هذان المؤلفان كتبا من أجل العرض، وليس من المعروف كم كان عدد المؤدين فى أعمالهما (السفار، ١٩٩١).

هناك أشكال أخرى جديرة بالملاحظة فى هذه الفئة تشمل المديح، والمقلد، والسماجة (اسكتشات هزلية). يتضمن المديح رواية القصص، والغناء، والتغييرات السريعة فى الشخصية واللهجة، واتخذ من حياة الأنبياء والصالحين موضوعًا له. تحول هذا الشكل إلى الموضوعات الدنيوية فيما بعد، على الأرجح لأن رجال الدين شعروا أن كل مداح يقوم بالمبالغة فى تقديم تاريخ الشخصيات الإسلامية ليكون الأداء مثيرًا. يمكن أيضًا أن يكون المديح سياسيًا كما يتضح من ميل بعض السلاطين لقمعه. فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، أجبر السلطان عبد الحميد المداحين على التخلى عن المضمون السياسى كليًا (فازيو، ١٩٨٥؛ السفار، ١٩٩١). يقول أجيل عن المقلد "إنه يقلد شخصيات تعليمية وغريبة" (١٩٨٢) واعتمد هذا الشكل على الشخصية بدلاً من الحبكة، (السفار، ١٩٩١). من ناحية أخرى كانت السماجة، تسخر من نماذج تقليدية من خلال اسكتشات هزلية، وكان أول ذكر لها عند ابن سينا (توفى ١٠٣٧) فى شرحه لكتاب **فن الشعر** لأرسطو (السفار، ١٩٩١).

عروض وطقوس البلاط المغربية

الكثير مما نعرفه عن الأشكال التقليدية لعروض المغرب العربى يأتى من المغرب. وبسبب استمرار الملكية أثناء الفترة الاستعمارية، حافظ المغرب على تراثه الفنى فى مجال الفولكلور والأداء أكثر من تونس أو الجزائر. وليس معنى هذا أن المغرب ليست لديه ثقافة ديناميكية، ولكن لأن الأولويات

الحكومية تختلف عن تلك التى فى الثقافتين الأخريين. ما زال لدى المغرب أماكن وأفراد مخصصين لعروضها التقليدية، رغم أن بعض أشكال الأداء قد انقرضت بشكل طبيعى، والبعض الآخر مهدد بالانقراض بسبب قسوة الظروف التى تجعل من الصعب أن يعتمد شخص فى كسب قوت يومه على مهنة المؤدى. ومن أوسع هذه الأماكن، وبطبيعة الحال، هو جماع الفناء فى مراكش وهو يعتمد على السياحة الداخلية والخارجية، حيث يستضيف ليلاً فى الهواء الطلق حسب الظروف الجوية عروض تتخذ شكل الحلقة من الأكروبات والكوميديا والموسيقى الشعبية والمعاصرة وترويض الثعابين وقراءة الطالع ورواية القصص.

تقول تشيبتشوب إن كل كيلومتر فى المغرب له تراث مختلف (١٩٩٧). ويذكر المنياى ثلاثة أشكال قديمة من الأداء، كل منها لقى التشجيع من أحد سلاطين المغرب: "سلطان الطلبة" لمولاى رشيد (١٦٦٦-١٦٧٢ و"البساط" لسيدى محمد بن عبد الله (١٧٥٧-١٧٩٠)، و"سيدى الكافتى" لمولاى يوسف (١٩١٢-١٩٢٧) (١٩٨٧) تبدو هذه الأشكال بشكل خادع كأدلة على وجود مسرح كان يؤيد أو على الأقل يتعايش فى وئام مع الدولة. وعلاوة على ذلك، مثلها فى ذلك مثل عروض البلاط التى تأثرت بـ "كوميديا ديلارتى" لموليير، فهى تطمس الخط الفاصل بين الترفيه لدى النخبة والترفيه الشعبى. وهناك أدلة قوية على أن سلطنة المغرب المعاصرة تتمتع بالاستمرار بفضل مجموعة من الطقوس الحكومية المسرحية القوية التى ترجع إلى عهد السلاطين السعديين من القرن السادس عشر (كومز شيلينج، ١٩٨٩). وهذه بدورها

تتضاعف وتنعكس فى الحفلات التنكرية الشعبية التى ما زالت موجودة فى القرى، (الحمودى، ١٩٨٨). فى ضوء هذه الأمور، فإن وجود تقليد مسرح البلاط القوى فى المغرب ليس مستغربا.

وقد ابتكر مولاى رشيد "سلطان الطلبة" ليشكر طلاب الشيخ اللواتى على ما قدموه من مساعدة فى وصوله إلى السلطة. وعلى مدار أسبوع من كل سنة، يقوم الطلاب بتكوين بلاط مصغر حول أحد الطلبة وهو يمثل الملك. هذا الموقف المعكوس كان يتسم بالهزل والمحاكاة الساخرة. ويزور السلطان الحقيقى بلاط الطلاب أثناء هذا الوقت، ويحضر معه الهدايا. فى نهاية الأسبوع، يمتطى كل من السلطانين، الحقيقى والطالب، حصانًا ويكونان متواجهين، ثم يترجل الطالب، مما يرمز لنهاية عهده. ويقوم بتقبيل ركاب الملك، ويطلب منه معروفًا، مثل الإفراج عن سجين، وكان السلطان يلتزم بتحقيقه (المنياى، ١٩٨٧).

البساط هو التقاء للعروض التى تنطوى على تعاون عدد كبير من الفرق تحت إشراف شخصية مركزية، وهو نوع من الاحتفال الكبير، الذى يسمى بوهو فى الشمال والمعسية فى الجنوب (أوزرى، ١٩٩٧). وكان البساط وسيلة للمؤدين لرفع شكاواهم وهمومهم إلى الملك، والذى قد يشارك باعتباره مؤديًا. وقد ضم العديد من أشكال الترفيه، ومثل سلطان الطلبة، كان المؤدون يطلبون معروفًا من السلطان فى النهاية. وقد أدخلت الجمعيات الصوفية الدينية رقصاتها على البساط، التى تضمنت أيضًا غناء الملحون، وأشكال من المهرجانات الإقليمية، والمسرحيات الهجائية التى تهاجم سوء استخدام

السلطة من قبل موظفى البلاط بالإضافة إلى مسرح السفهاء، ومسرح الحرفيين. ويذكر الميناى أيضًا، ولكن بدون تفاصيل بشكل يدعو للإحباط، وجود مسرح خاص بالمرأة. فلم يذكر ما إذا كانت المرأة تشارك كمتفرجة، أو ممثلة، أو كليهما. كثرت الشخصيات المسرحية فى عروض البساط، وكانت تمثل بعض الفضائل والرذائل. وقد مثلت "العسات" 'القوة والشجاعة، والمغامرة' بينما كان اليهودى الصورة النمطية "للنفاق، والطمع، والخبث' ولكن أيضا 'الذكاء'. وكانت "حديدة" تمثل 'التضحية بالنفس، والخير والمحبة للآخرين، وكان "الغول" يمثل 'الظلم'. لم يصرح الميناى، ولكن على أساس بنية الاسم وصفات وصفها، فأنا أغامر بتخمين أن حديدة كانت شخصية أم (١٩٨٧).

وخلافًا لسلطان الطلبة، فإن سيدى الكافتى لم تبق بعد البلاط الذى رعاها. هذا الشكل أيضًا وقع فى فجر الحماية الفرنسية (١٩١٢). وكان شكلاً من أشكال المقامة، تؤديها جماعة صوفية، واستمدت اسمها من اسم أحد رجالها الصالحين. كانت تركز على شجب أعضاء المجتمع أو الجماعة التى ارتكبت المعاصى. وكانت تنتهى برقصة تسبب الإغماء وهى الحضرة التى كانت ملمحًا شائعًا للعروض الصوفية فى شمال أفريقيا (المنياى، ١٩٨٧). وبينما انقرضت سيدى الكافتى فما زالت الاستامبالى الخاصة بسيدى سعد تعرض فى تونس. وهى ليست مسرح بلاط ولكنها تشترك مع سيدى الكافتى فى ملمح حالات الإغماء. والاستامبالى طقس يستمر ثلاثة أيام يدخل فيه العارف فى حالة تملك روحى ويقوم بأداء اسكتشات أثناء قيامه بتجسيد

شخصيات مختلفة فى الجماعة. هؤلاء الإخوان معروفون بأنوثتهم، فلكى يقوموا بتوصيل الشخصيات التى يجسدونها يضعون أنفسهم فى حالة نوعية متوسطة (عزيزة، ١٩٧٥).

صاغت إم. أى. كومز شيلينج تحليلاً عبقريًا للطقوس التى تعتقد أنها أرست دعائم السلطنة المغربية منذ القرن السادس عشر. عندما كان الاقتصاد المغربى يعانى من الانهيار فى القرن الخامس عشر كانت المغرب مهددة بتنامى قوة الهيمنة الغربية ومهددة من جانب إيبريا والإمبراطورية العثمانية. ومن خلال السعى لإضفاء الشرعية على سلطة العرش من خلال تأسيس سلسلة من النسب الشريف فى الملكية فإن أفراد عائلة بنو وطاس الأمازيغية الذين أعلنوا عن أنفسهم كأشراف قاموا باكتشاف جثمان الملك الشريف إدريس الثانى واستخدموا هذا الاكتشاف لتأسيس خلافة فى جزء من البلاد وحكموا لمدة مائة وثلاثين عامًا إلى أن قامت أسرة السعديين العربية بضمهم عام ١٥٥٠، ثم أطاحت الأسرة العلوية وهى أسرة عربية أيضًا بالسعديين فى ١٦٦٦ (كومز شيلينج، ١٩٨٩) ولكنها بنت على نفس الطقوس الملكية من أجل استعادة التماسك.

كان أول الخلفاء السعديين هو الشيخ الذى ساعدته انتصاراته على البرتغاليين على أن يستعيد سيطرة المغرب على تجارة الذهب والسكر. ولكنه اغتيل على أيدى العثمانيين عام ١٥٧٧ بعد أن أسس طقوس معقدة وثرية فى بلاطه فى مراكش ساعدت على استمرار نسله فى الحكم بعد وفاته (كومز شيلينج، ١٩٨٩). وقد أسس السعديون الموكب المغربى للاحتفال بالمولد النبوى

فى قصرهم "البادى". وهذا الاحتفال ليس له أصل فى الإسلام ولكنه اكتسب شهرة فى الشرق الأوسط العربى بداية من القرن الثانى عشر. وقد أعلى السعديون من شأنه وأوجدوا نوعًا من الارتباط الرمزى بين أسرتهم والنبى لتعزيز شرعيتهم أمام الشعب. وهذه الممارسة ما زالت قائمة وتبدأ بموكب لامع فى المساء يضم شموع بحجم الإنسان تمت كسوتها لتبدو كالعرائس. وفى الفجر يظهر الحاكم الشريف مرتديًا ملابس بيضاء "يحضر معه نور" الحق المستمد من النبى، ثم تلقى قصائد المديح: والتعاقب اللفظى للقصيدة ينتج التعاقب البصرى لموكب الشموع، فتبدأ بالغزل ثم مدح النبى الذى يؤدى إلى مدح الحاكم الذى هو من نسل النبى.

قام الخليفة العلوى العظيم مولاى إسماعيل بتفكيك قصر البادى حتى يبنى قصره الرائع فى مكناس. وهو قصر ممتد المساحة يضم حديقة معلقة وإسطبل خيول يتسع لاثنى عشر حصانًا ويطل عليه قصر فرساى المغرب. وحمام الخيل هو بحيرة صغيرة تتسع لألف حصان. ومن المحتمل أن يكون مولاى إسماعيل هو الذى سن قيام الحاكم بالتضحية عن الشعب فى عيد الأضحى إحياء لذكرى تضحية إبراهيم بإسماعيل (كومز شيلينج، ١٩٨٩) [٨]. فى القرآن يطلب الله من إبراهيم أن يضحى بابنه إسماعيل على قمة جبل. يستعد إبراهيم ولكن فى اللحظة الأخيرة ينقذ الله الغلام بأن يرسل بدلاً منه كبشًا يكون هو الأضحية. وفى كل عام يقوم أرباب الأسر المسلمة بتكرار هذا الأمر من خلال التضحية بكبش أو جدى إحياء لذكرى النبى إبراهيم وابنه.

تشير كومز شيلينج إلى أن رأى هاجر، أم إسماعيل، فيما يتعلق بهذا الحدث لا يظهر فى القرآن (١٩٨٩). فالمنظور النسائى غائب تمامًا عن القصة ؛ فقد تركت الأم فى السهل، وليس على قمة الجبل. ومن خلال ذبح الكبش تحدث إعادة الولادة للابن. والبناء المغربى للتضحية الكبرى يخلط بين إبراهيم والحاكم الشريف، تمامًا مثلما يحدث مع النبى فى ذكرى مولد النبى. وتربط تضحيته العلنية أيضًا بينه وبين المضحين فى كل بيت فى مملكته.

بالنسبة لكومز- شيلينج، المنسك الأخير الذى يدعم التسلسل الهرمى للسلطة فى المملكة المغربية هو تقليد الزواج الأول. تذكر أن شموع مولد النبى تثير صورة عروس عذراء تحضر إلى منزل أسرة زوجها. والعروس أيضًا مرتبطة بطقوس التضحية؛ فالزفاف لا يعتبر ناجحًا إلا إذا كان العريس قادرًا على إراقة الدم عند فض عذرية العروس فى ليلة الزفاف. وهذا الحدث، الذى كثيرًا ما يكون مصحوبًا بالعنف الطقسى مثل تدمير غطاء رأس العروس (١٩٨٩)، له عنصر جماهيرى وهو عرض سروال العروس الداخلى لضيوف العرس [٩]. وتكتحل العروس بالكحل، والأضحية تزين بنفس الطريقة. والعريس، الذى يشار إليه بوصفه مولاى أو سلطان أو مولاى الشريف من أجل هذه المناسبة، يصبح الملك المؤقت، ويشكل حزبه بلاطًا مصغرًا. والجماع الشرعى مع زوجته هو رمز لسلطته عليها، وهو يعكس الأضحية، ويتوافق مع موكب مولد النبى.

الحلقة الكاملة التى تستثنى المرأة من الفاعلية، تعزز التسلسل الهرمى من

خلال سلسلة من الإشارات القوية: الملك الشريف يستمد قوته من التشابه مع إبراهيم وعلاقته بالنبى، الذى يستمد سلطته من الله. والمضحون من العامة يستمدون سلطتهم من التشابه مع الملك. تقول كومز- شيلينج إن التوحيد يجعل المرأة مستبعدة من السمو، وفى هذه الحالة عجز الجمهور متضمن ثقافيًا (١٩٨٩). وهذا المفهوم للملكية كان ناجحًا تمامًا فى المغرب حتى أن الاستعمار لم يستطع القضاء عليه.

بيلمون

قارن هذه الطقوس الشرعية مع الحفلات التنكرية التى هى بالتأكيد أقل رسمية والتى سجلها وحللها حمودى. والحفلات التنكرية تتم فى المغرب، والجزائر،و تونس، وليبيا ومصر، فى المناطق الحضرية والريفية (١٩٨٨). درس حمودى الحفلة التنكرية فى قرية آية ميزين، وهى قرية الأمازيغيين فى الأطلس الكبير بالمغرب. وهى أيضًا من سمات التضحية الكبرى، التى تسمى تفاسكا فى اللهجة المحلية للأمازيغ. تقول أساطير بيلمون أنه، ذات مرة، دخل رجلان ضريحا فيه مجموعة من النساء واغتصباهن. بسبب هذه الجريمة، تحولا إلى وحشين، تسمى بيلمون. الآن، يأتى البيلمون إلى القرية ليلاً لطلب الطعام، خوفًا من إخافة الأطفال.

وفى واقع الأمر، فإن الحفلة التنكرية عن البيلمون تجرى فى وضح النهار (حمودى، ١٩٨٨)، ولكن القلب الواضح للتضحية الكبرى التى تسبقها تخلق

نوعًا من النهار كبديل لليل. الأطفال، ما عدا الصغار الذين يحتاجون للرعاية، يطردون بعيدًا عن مناطق العرض المسرحى، ويستبعد الرجال أيضًا حيث يجبرون على أداء المهام المنزلية التى تؤديها زوجاتهم. وهكذا فإن العناصر التى تعلى التضحية الكبرى من شأنها أن تصبح خارج الحفلة التنكرية. غير المتزوجين من الرجال والنساء يجبرون على الرقص معًا فى الجزء الخاص بالأحواش، حيث يرافقون شخصية البيلمون المعروفة أيضًا بالتاموجاية حول القرية. وتستقبل النساء المتزوجات البيلمون ومرافقيه داخل منازلهم، ويعطونه هدايا من الطعام مقابل البركة لهم والحماية لأطفالهن. ويرتبط البيلمون أيضًا بالخصوبة، لذلك تعتبر زياراته ميمونة بشكل خاص.

تتكون الحفلة التنكرية للبيلمون من أربع مراحل متميزة، كما حددها حمودى. الأولى تحدث فى تاخوربيشت، أو غرفة الغسل، فى المسجد. وهو المكان الذى يجهز فيه الميت لدفنه وأمور أخرى. يدعو حمودى هذه المرحلة العمل خارج خشبة المسرح. يقوم الشبان بتحويل أنفسهم، واختيار واحد منهم للعب دور بيلمون، الذى يلبس جلد ورأس الماعز. والباقون هم العبد الذى يسود وجهه بالرماد، واليهود الذين يرتدون الأقنعة. عندما يكتمل التحول، فإنهم يخرجون من غرفة الغسل لإجراء المرحلة الثانية، وهى التى يسميها حمودى دورة الأقنعة. فى هذا الجزء يقومون بغزو منازل القرية التى لا يكون فيها إلا النساء (١٩٨٨). والنساء المحتشمات لا يستقبلن فى منازلهن أى رجال لا ينتمين لأسرهن عندما لا يكون أزواجهن بالمنزل، وهذه المرحلة تشكل

الاغتصاب الرمزى لقدسية منازل المسلمين والذى يعكس الاغتصاب الذى حدث فى أسطورة بيلمون.

فى المرحلتين الثالثة والرابعة 'أعمال وأيام' و"العرض الهزلى"، يقوم بيلمون وفرقته بمحاكاة بذيئة تسخر من الحياة اليومية وتصرفات الناس فى القرية خلال السنة الماضية. وهذه الأجزاء تتخللها المرحلة الثانية، بحيث لا يكون العمل متسلسلاً (حمودى، ١٩٨٨). أثناء كل ذلك تسب فرقة بيلمون. ويعتقد حمودى أن التضحية والحفلة التنكرية لها نفس قصة التأسيس : التسلسل الذى وصف بشكل فصيح فى أعمال كومز- شيلينج. بيلمون هو الأكثر هامشية فهو بالنسبة للنظام الإنسانى كالعبيد واليهود بالنسبة للمجتمع: فهم الآخرين". ترتبط المرأة واليهود فى المغرب بالممارسات البدعية والسحرية ويؤيد حمودى فيكتور تيرنر فى تصنيف بيلمون على أنه "فيما بين". من خلال فكرة أن المرأة وحدها تتعامل معه، فإن الطقس يعزز فكرة عدم ملائمة النساء لمشروع السمو. من خلال ما يبدو أنه قلب للنظام الروحى، يتضح هذا النظام نفسه. العديد من أفراد المجتمع يخجلون من الحفلة التنكرية ويريدون أن يلغى على أساس أنه وثنى ولكنه يستمر مثل الطقوس الأخرى التى تدعم النظام الملكى.

جحا

وكما شهدنا فى البساط وحفلة التنكر، يستخدم المسرح العربى والأمازيغى فى شمال أفريقيا الكثير من الشخصيات المخزونة. فى تونس، على سبيل المثال هناك بوساديا الذى يرتدى وجهًا اسود وقبعة من القش. وهو مرتبط

بمجتمعات السود فى تونس وأستخدم مثل شخصية أرليكانو فى الاقتباسات التونسية لجولدونى (عزيزة، ١٩٧٥). يشير الاخضر بركة إلى عدد من الشخصيات الجزائرية مثل جحا، بو بورما، بوسيبسى، وعنتر الحتشايتشى ولكنه لا يتوسع فى صفات أى شخصية غير جحا(١٩٨١). والذى هو بلا شك الأهم والأشهر. وهو يمثل كل الناس ومحبوب من العرب والأمازيغيين على حد سواء، ومعروف فى جميع أنحاء بلاد الشام، والخليج، ومصر وبلاد المغرب العربى. ويذكر ديجيو صفاته النفسية. فهو ساذج ويتصرف بالفطرة، وغير ملتزم والدافع فى تصرفاته الاستمتاع دون الاهتمام "بالقيمة الأخلاقية لتصرفاته". وهو أيضا حكيم وفيلسوف. يقول ديجيو أنه يتظاهر أنه أحمق.. ولكنه ليس كذلك (١٩٩١)، كما أن العديد من قصص جحا تظهره فى صورة محتال إلى حد ما.

القصة المفضلة عندى لجحا تأتى من مجموعة لديجيو: ذات يوم قابل جحا صديقًا فى مقهى. وبدا يتحدثان. "بصرى يضعف، وأنا ارتدى ثلاثة أزواج من النظارات." قال له رفيقه باندهاش: "ثلاثة أزواج من النظارات؟ لماذا تفعل ذلك؟" أجاب جحا: "إن الأمر بسيط للغاية زوج انظر به إلى المسافات، وزوج أنظر به إلى الأشياء القريبة. سأل رفيقه "والثالث؟". الثالث للعثور على الزوجين الآخرين (١٩٩١).

يظهر جحا بانتظام فى المسرح الحديث فى شمال أفريقيا. وفى الواقع، فهو فى كل مكان [١٠] . خصص له على أحمد باكثير، الذى ولد فى يافا، والذى

هو من حضرموت فى الأصل، وعاش فى القاهرة، مسرحية اسمها مسمار جحا (أومولوسو، ١٩٧٨). ويقول سياج أن أول مسرحية جزائرية وهو يقصد أول إنتاج جزائرى بعد اللقاء مع الدراما الغربية كان مسرحية جحا لكاتبها علولة (١٩٩٤). استخدمه الكاتب المسرحى الجزائرى الأمازيغى كاتب ياسين كتجربة لفن كتابة المسرح وأسلوب أداء فرقته (صالحى، ١٩٩٨). وتتكون مسرحيته، "بودرة الذكاء" (١٩٥٩)، من سلسلة من قصص جحا (بافيه، ١٩٨٥)، والشخصية المركزية "نفخة الدخان"، هى جحا والحكواتى. وهى ترتبط أيضًا بجنوب الصحراء الكبرى. بوصفه قاصًا ساخرًا، هو ابن عم لشخصية جيرو فى مسرحية "جيرو يلعب" للكاتب وول سوينكا (١٩٧٣). وهناك مسرحية جزائرية عن جحا فى هذه الدراسة، وهى" ثلاث وثلاثون جولة فى عمامته" لابن منصور (١٩٩٧) ويسود تأثير جحا فى العديد من المسرحيات الأخرى فى القائمة أيضًا.

الحلقة

لم يكن لأى من الأشكال القديمة ذلك التأثير العميق على المسرح فى شمال أفريقيا مثلما كان للحلقة. وهى تنتمى لفئة الفراجات (الترفيه التقليدى) وبذلك فهى نوع من الإخراج المسرحى الذى يوجد فى العروض المغربية الخارجية كما يمثلها "جماع الفناء". وهو شكل ديناميكى ولذلك فهو يصلح لان يكون قديمًا وحديثًا رغم أنه غير متأثر بالغرب. وكلمة حلقة لها الكثير من المعانى فهى تعنى دائرة أو حلقة فى سلسلة. وهى أيضًا فتحة

مربعة أو مستطيلة كانت توجد فى منتصف البيت المغربى ترى من خلالها السماء (تشيبتشوب، ١٩٩٧) وكل دور من أدوار هذا المنزل به حلقة معمارية أى قبو يمكن للنساء أن يشاهدن من خلاله أى عرض يجرى فى الفناء دون أن يختلطن بالرجال. وهذا الترتيب المكانى له مغزى بالنسبة للمسرح الغربى اكبر مما يتضح فى البداية. وقد سيطرت شعوب شمال أفريقيا من العرب والأمازيغيين على أجزاء كبيرة من جنوب اسبانيا فى القرن الخامس عشر حتى جاء الملك فرديناند والملكة إيزابيلا وقاما باضطهاد وطرد المورة واليهود وكان تأثير عمارة المورة على العمارة الاسبانية عميقًا ومما لا شك فيه أن هذا اثر على صياغة مفاهيم الحيز المسرحى فى مسرح البلاط الملكى فى العصر الاسبانى الذهبى. فالملامح مثل البلاط وقباء المشاهدة العلوية والأقبية المنفصلة للنساء تشير جميعًا إلى الارتباط بينها وبين مفهوم الحلقة [١١] .

والحلقة فى المسرح المغربى على عكس تلك التى فى العمارة تتكون من أشخاص فالمشاهدون أنفسهم يحددون الحيز المتاح للأداء وهو عادة حلقة أو شبه حلقة. وتذكر تشيبتشوب ثلاثة متطلبات من أجل الحلقة: جمهور المشاركين ومؤدون قادرون على تحريك الجمهور ورسالة تهم الجمهور. فبدون الجمهور لا توجد حلقة. وهذا الشكل قائم على الترميز إلى حد كبير بالرغم من أن القليل من هذا الرمز يكون مكتوبًا. وكما يمكن أن يتخيل المرء فإن الجوانب الفضائية خادعة ولكن المحتوى أيضًا يستحق الدراسة المتأنية. ففى قلب الناحية الجمالية للحلقة يوجد نموذج حلزونى يتحكم فى الإيقاع وتوقيت العمل كأنه النبض. ويتحرك مؤدى الحلقة من مركز الحلقة فى مسار حلزونى

إلى مكان معين على المحيط ثم يعود إلى المركز. وفى المرة التالية يتوقف فى مكان آخر. وهذا الاختلاف يحدد مرور الوقت ويميز بين الأجزاء المختلفة من العرض. ولعلك لاحظت أنى بدأت استخدم الضمائر المحايدة بشكل مفاجئ للإشارة إلى الممثلين فى هذا الشكل. وذلك لأن النساء شاركن فيه على الأقل منذ النصف الأول من القرن العشرين عندما كانت أم تشيبتشوب تقوم بالأداء وهى التى كانت متخصصة فى الشكل المسمى أبيداتيرما من الحلقة. وهناك أيضًا شكل معين من الحلقة خاص بالنساء وهو حلقة **مولاة سر** (تشيبتشوب، ١٩٩٧) وسيناقش هذا الشكل لاحقًا.

إنه أمر مغر أن يربط بين الحلقة وبين كوميديا دى لارتى الايطالية، لكن الحقيقة أنه بالرغم من أن الشكلين متشابهان سطحيًا فإنهما مختلفان بشكل أساسى. فعلى النقيض من الكوميديا ليست الحلقة فى الأساس شكلاً ارتجاليًا. فالنص والتوقيت والموضوع هى أمور متفق عليها مسبقا. ويحدث الارتجال فى اللحظات غير المتوقعة عندما يشارك الجمهور وحتى فى ذلك الوقت يكون على المؤدين التحكم فى الحلقة. ويجب أن يكون مؤدى الحلقة خبيرًا بأساليب استقبال الجمهور والتحكم فيه وإلا فلن ينجح، فالمتفرجون يدفعون طبقًا لقيمة العرض وليس لأنه يجب عليهم ذلك، ولكن لكونهم ممتنين للمؤدين لكشفهم عن أحد الهموم الاجتماعية. الحلقة هى مسرح الضمير (تشيبتشوب، ١٩٩٧) .

وتتم البروفات بشكل سريع فى منزل المؤدى أو فى الأتوبيس فى الطريق

إلى السوق أو فى المقهى. ويتفق على إشارات بين المؤدين حتى يمكنهم التواصل بخصوص تفاصيل الإخراج أثناء العرض. ويحصل على الأزياء من المتفرجين. وهذا الشكل قابل للتنقل بشكل تام ومرن إلى أقصى حد. ويتكون جمهور المتفرجين بين الساعة الرابعة إلى السادسة مساء من النساء اللاتى يخرجن للتسوق ثم ينضم إليهن الأطفال الذين يخرجون من المدارس فى الخامسة. بعد ذلك يأتى جمهور من الرجال من السادسة إلى الثامنة وتنصرف النساء إلى المنازل لطهى العشاء (تشيبتشوب، ١٩٩٧)

هناك عدد من الأجناس الفرعية التى تندرج تحت عنوان الحلقة مثل **مولاة سر** الذى سبق الحديث عنه وهو نوع منزلى فقط، أما الشكل الخاص بأم تتشيبتشوب وهو أبيداتيرما فيمكن عرضه فى أى مكان: منزل أو شارع فى الحى أو السوق، وهو يتخصص فى جعل الناس يضحكون على أخطائهم وقد يتضمن الرقص أو الغناء أو الكلام. ويمكن التعرف على المديح من أجزاء سابقة من هذا الفصل. و"السميرى" هو شكل يقوم على القصص ولكن يختلف عن ألف ليلة وليلة فى أنه يقوم على أحداث جارية، وهو أيضًا قابل للعرض فى أى مكان ويمكن أن تكون القصص هزلية أو مأساوية أو تقليدية أو معاصرة مثل الأميرة ديانا أو حرب الخليج (تشيتشوب، ١٩٩٧). سنعود إلى مناقشة الحلقة عندما نستعرض إسهامات تشيبتشوب ككاتبة مسرحية، أما الآن فلابد أن نتحول إلى اللقاء بين المسرح الغربى والفنانين الوطنيين الذى حدث أثناء فترة الاستعمار.

سوريا ومصر

أول المسرحيات التى كتبت على النسق الغربى فى الشرق الأوسط بعد الاستعمار تأثرت بالدراما الأوروبية وخاصة أعمال موليير (أجلى، ١٩٨٢). وهذا ليس مستغربًا. فمسرحيات موليير مشبعة بالإحساس الكوميدى، الذى يحمل تشابه قويًا، وان كان سطحيًا، مع الأشكال القديمة فى المسرح العربى والأمازيغى، بجعلها مقبولة لجماهير المواطنين. وفى الوقت نفسه، فهى مكتوبة بلغة المستعمر، مما يجعلها مقبولة لدى السلطات الفرنسية. تمكن الكاتب المسرحى الوطنى الذى اقتبس من موليير من إنتاج عمل فرنسى كلاسيكى وفى الوقت نفسه ممارسة إمكانات موليير للتفسير والتخريب السياسى. كتب مارون النقاش، وهو مسيحى من لبنان، ما هو متفق عليه عمومًا أنه أول مسرحية عربية فى العصر الحديث عام ١٨٤٧ وهى البخيل المستوحاة من مسرحية موليير **كيوبيد** وقد صهر النقاش التقنيات التقليدية مثل النثر المسجوع والأغانى الشعبية وتقنيات القراقوز والمقلد فى مسرحياته حتى تبقى الجماهير مهتمة (أجيل، ١٩٨٢؛ بدوى، ١٩٩٥).

تبنى السوريون والمصريون الكتابة المسرحية على النمط الغربى سريعًا وسيطروا على هذا المجال. فجاء يعقوب صنوع وهو يهودى مصرى بعد النقاش فى الساحة ابتداء من ١٨٧٠ من خلال حركة مسرحية تحت رعاية الخديوى إسماعيل. وكان مفتونًا بالأوبرا الايطالية بشكل خاص واستخدم

الأغانى الشعبية فى الدراما مثل سلفه اللبنانى. واستخدم أيضًا اللهجة العامية (أجيل، ١٩٨٢؛ بدوى، ١٩٩٥). لقى صنوع التهديد من جانب أعضاء جمهوره عندما كتب مسرحية لم تعجبهم نهايتها. حيث خلطوا بين سلوك شخصية نسائية وشخصية الممثلة التى كانت تؤديها. وطالب الجمهور صنوع بتغيير نهاية مسرحيته "الفتاة العصرية" واستجاب حتى ينقذ سمعة الممثلة. وهذا دليل على أن جمهور هذا الشكل الجديد أصروا على أن لديهم الحق فى المشاركة فى تأليف المسرحية إلى حد أنهم غيروا حل العقدة (فازيو، ١٩٨٥). كان أول الكتاب المسرحيين المسلمين فى هذه الفترة احمد أبو خليل القبانى من سوريا (١٨٤٠؟-١٩٠٢) وسلامة حجازى من مصر (١٨٥٢-١٩١٧) (أجيل، ١٩٨٢) .

لا تتيح المساحة مناقشة مستفيضة للدراما العربية الحديثة وهنا أفضل استخدام المصطلح بروية حيث إن المعيار الأرسطى قد يكون من المناسب تطبيقه على هذه الأعمال خارج المغرب العربى. إن لمحة سرّيعة عن بعض المؤدين الرئيسيين يجب أن تكون كافية. ولحسن الحظ فإن الآداب المصرية والسورية لقيت اهتمامًا كبيرًا. بتعبير أعم، كان تاريخ الدراما العربية، والأداء فى المائة وخمسين عامًا الماضية خطابًا يقارن جماليات الكلاسيكية العربية بما يسميه السفار بجرأة، العربية الكلاسيكية الجديدة؛ أى استكشاف وتطعيم الأشكال القديمة بالشكل الجديد الذى أدخله الغرب (١٩٩١) وحيث إن هذا المسرح الجديد ابتعد عن الترجمة والاقتباس من المسرحيات الأوروبية، فقد أصبح وسيلة فى الصراع من أجل سياسات الهوية.

نظرا لجرأة القيم الغربية فإن النهضة، وهى حركة الإحياء العربية فى الثلاثينيات كانت متناقضة مع الأشكال القديمة من الأداء ومع إجلال رجال الدين فى الطرق الصوفية (السفار، ١٩٩١؛ ستاج، ١٩٩٤). فى شمال أفريقيا، عندما زاد الوعى القومى وبدأت البلدان فى الكفاح من أجل الاستقلال، رفضت الأشكال القديمة لأنها تمثل قبلية خطيرة. تحدث فرانتز فانون الطبيب النفسى الثورى من مارتينيك الذى شارك فى الحرب الجزائرية من أجل الاستقلال لدرجة الانضمام لجبهة التحرير الوطنية، عن التحول الذى يسببه الوعى القومى فى الفنون وكيف يعارضه المستعمر "الذى لا يعترف متخصصوه بهذه الأشكال الجديدة، ويندفعون لمساعدة تقاليد المجتمع الوطنى. أصبح المستعمرون هم المدافعون عن النمط القومى (١٩٦١). وأكد أن فقدان الوعى والطقسية تستنزف الغضب الصالح العنيف للشعب المستعمر وأنه ينبغى التخلى عن هذه الممارسات خلال الثورة.

وأثناء وبعد الكفاح من أجل الاستقلال[١٢] بدأت مجموعة من الكتاب المسرحيين الشباب تعود إلى الوراء فى اتجاه صهر الأشكال القديمة فى الدراما فى "الحركة الكلاسيكية الجديدة" التى يشير إليها السفار. هذه الحركة وصلت إلى ذروتها فى معظم البلدان العربية فى الستينيات ثم أخذت فى الانحدار باستثناء المغرب والعراق، حيث استمر هذا الزخم حتى الثمانينيات من القرن الماضى (١٩٩١). وبوضع الدراما والمسرح النسوى فى شمال أفريقيا فى الاعتبار، وهو ما لا يفعله السفار، يمكننى أن أقول أنها ما

زالت موجودة كما يتضح فى أعمال تشيبنشوب وبن منصور ودريسى وعسوس وجالاير وبشكل أعمق فى العديد من المسرحيات الأخرى. صار الدافع الكلاسيكى الجديد فى توتر مستمر ومضطرب مع خطاب القومية العربيـة ومشروعات التحديث والتطوير المستوحاة من الغرب فى المغرب[١٣].

يقول بدوى أن المصريين بعد ١٩٥٢ أصبحت لديهم الحرية فى الاعتماد على السامر والمقامة، وكذلك النظر فى أساليب الطلائع الغربية فى محاولاتهم لخلق مسرح ذى شخصية مصرية حقا (١٩٩٥)، كما هو الحال فى العديد من الثقافات كان المسرح يواجه مشكلة الاحترام فى مصر لدرجة أن توفيق الحكيم أخفى حقيقة أنه كان يكتب المسرحيات عن أسرته. كان الحكيم أحد الأنوار الساطعة التى خرجت من مصر فى فترة الثورة وتلقى تعليمه فى باريس وبدأ مسيرته فى عالم الكتابة المسرحية عن طريق الاقتباس من المسرحيات الأوروبية فى شكل مسرح فكرى مكتوب باللهجة العربية والعربية الكلاسيكية. مسرحيته **بجماليون** ١٩٤٢ توازن بين "الأهمية النسبية" لكل من المادة والحياة ؛ وفى نهايتها فإن البطل يدمر التمثال الذى كونه بنفسه ويدمر نفسه. بعد طرد الانجليز والإطاحة بالملك فاروق، اتجه الحكيم إلى المسرح السياسى وزاوج بينه وبين دراما الفكر. عام ١٩٦٢ عاد إلى فرنسا وبدأت التجارب مع مسرح اللامعقول التى كان نتاجها مسرحية "يا طالع الشجرة".

ووفقا للسفار، فقد توصل الحكيم إلى فكرة إنشاء مسرح الفقراء قبل أن

يصبح عمل جيرزى جروتوفسكى معروفًا فى شمال أفريقيا. فى دراسته النظرية الهامة "قالبنا المسرحى" يدعو إلى شكل بسيط للمسرح القائم على تقنيات الحكواتى والمقلد والمديح ولكن بدرجة اقل. رؤيته عن الحكواتى تجعل هذا الشخص الراوى، والمعلق، والمقدم، ومدير العرض المسرحى فى الوقت الذى تدعو فيه تقنية المقلد الممثل إلى أن يكون فى وقت واحد داخل وخارج الشخصية وهى طريقة مفيدة للاغتراب كما فى النموذج البريختى. بالنسبة للحكيم فإن المديح يناظر الجوقة فى الأعمال المقتبسة من الغرب. ومما يؤسف له أنه لم يكن قادرًا على وضع نظريته فى حيز الممارسة (السفار، ١٩٩١).

والكاتب المسرحى الآخر الذى هو على جانب عظيم من الأهمية لمصر فى هذه الفترة هو يوسف إدريس الذى عرف من خلال مسرحيته العبثية **الفرافير** عام ١٩٦٤ ، فى نفس السنة كتب إدريس مقالاً فى مجلة "الكاتب" الشهرية القاهرية تدعو للعودة للسامر لتقديم الإلهام للمسرح، كما حث على استخدام التمسرح الذى يفسره السفار على أنه "مسرحة الحدث المسرحى من قبل كل من المؤدين والجمهور" بعبارة أخرى المشاركة المباشر من الجمهور (١٩٩١) واستخدمت "الفرافير" أداة الميتادراما لبيرانديللو كما حددتها لورانا دونلز أومالى فى مقالها "مسرحيات داخل مسرحيات واقعية" (١٩٩٠). هناك شخصيتان فى المسرحية خادم وسيده يتبادلان الأماكن بعد مناشدة المؤلف. الخادم ذكى والسيد غبى. وبالإضافة إلى التقنيات التى نتجت عن التعرض لكلا من بريخت وبيرانديللو، استخدم إدريس أدوات مسرح الظل ودعا إلى

مشاركة الجماهير واستخدم شخصية تشبه شخصية جحا وهو الفرفور الذى كان بمثابة الأحمق (السفار، ١٩٩١؛ بدوى، ١٩٩٥). إذا كان الأمر كما اقترحت أومااللى وهو أن تشيكوف وبيراندللو استخدما الميتادراما كأسلوب لنقد الممارسات المسرحية المعاصرة (٤٩) أليس من الممكن أن إدريس فعل نفس الشئ، فى بحثه عن المسرح المصرى الحقيقى حين كان تحت تأثير الأوروبيين؟

لم يكن إدريس هو الوحيد الذى استخدم الميتادراما. فى سوريا أصبحت هذه التقنية بيانًا سياسيًا مرعبًا فى يد سعد الله ونوس. كان ونوس مثل الحكيم فرنسى التعليم وكانت أعماله الأولى مثل نظيره المصرى عقلية وثقيلة، دراما الأفكار، لكن حددت نظريته الجمهور كنقطه انطلاق لدراما عربية أصيلة، والابتعاد عن التأثير الأوروبى.

بعد هزيمة سوريا من إسرائيل فى حرب الأيام الستة[١٤]، كتب ونوس **حفلة سمر من أجل الخامس من حزيران** مستخدمًا الميتادراما لخلق حوار عن الهزيمة. وقد فشلت هذه المسرحية التى عرضت فى دمشق حيث فشلت فى تقديم المسرحية الداخلية وأصبحت وسيلة لمناقشة أحداث الخامس من يونيو ١٩٦٧ . فقد كانت هناك مسرحية ثالثة من الخارج. فى نهاية النقاش قام المسئولون الزائفون الذين اندسوا بين الجمهور بمساعدة الشركة بالقبض على جميع المشاهدين بسبب التحريض على الفتنة وهو خلط مرعب للواقع والخيال بالنسبة للناس الذين يعيشون فى ظل التهديد اليومى للقبض عليهم

(الين، ١٩٨٣). إحدى استراتيجيات المقاومة التى تعرفت عليها فى أعمال النساء فى شمال أفريقيا هى أسلوب إخراج العروض للنساء من قبل النساء داخل المسرحية وليس الميتادراما. ونحن أيضًا نرى العروض مغلفة داخل نصوص المسرحيات فى شكل الحكواتى أو جحا أو النصوص الملصقة التى تتضمن تلاوة المراجع الأدبية المعروفة فى شكل قصة متسلسلة، وكذلك الطقوس الدينية، وستناقش هذه الأمور بالتفصيل فى الفصلين الخامس والسادس.

تونس:

جاءت الدراما العربية ذات الأسلوب الغربى إلى تونس من مصر بدء من ١٩٠٨ وانتشرت تجاه الغرب إلى المغرب فى الأعوام التالية. وقد حضر جورج ابيض قائد الفرقة اللبنانية المصرية إلى تونس عام ١٩٢١ وأسس "التمثيل العربى" قبل أن يواصل تحركه تجاه الغرب. (ثايرى، ١٩٨٣) وقبل أن تدخل النساء مجال التمثيل كانت أدوار النساء يقوم بها شبان. وكانت أولى الممثلات فى تونس واللاتى جئن إليها عام ١٩١٠ من بين المسيحيات واليهود السوريات بسبب العزلة المفروضة على النساء المسلمات من بنات العائلات فى تلك الفترة. وكانت أولى الممثلات هى ثريا الكبيرة وكانت لا تجيد القراءة وكانت تحفظ أدوارها بالسماع وتوفيت عام ١٩٤٥ وقد أصبحت النساء من الأهمية بمكان كممثلات وأصحاب فرق بشكل سريع. وكانت أولاهن وسيلة صبرى (الحوسى، ١٩٨٢) ثم تلتها فضيلة ختمى التى أسست فرقتها عام ١٩٢٩ بعد

خلاف مع "التمثيل العربى" حول إنتاج **الحريم**، وهى ترجمة للمسرحية الإيطالية التى كتبها جاستون كوستا . وكانت تنتقد الإسلام وتتناول موضوعات تعدد الزوجات وتحرير المرأة. وقامت فرقة ختمى بإنتاج "الحريم" ولكنها أجبرت على إيقافها بسبب النقاد المعادين. وقامت الفرقة بإنتاج أربعة أعمال قبل إغلاقها بعد عام (بن حليمة، ١٩٤٧)

وأكثر النساء تحقيقًا للشهرة فى بدايات المسرح التونسى هى الممثلة اليهودية حبيبة معسيكا (١٨٩٩-١٩٣٠) وكانت خالتها ليلى سفيز مطربة مشهورة عام ١٩١٥ وتبعتها حبيبة فى مجال المسرح. وبدأت كمطربة مثل خالتها وكان المعجبون يتعقبونها على مدى حياتها القصيرة وقد قام أحدهم بقتلها حرقًا وهو ايلياهو ميمونى وقد حزنت عليها البلاد بأسرها (هالفون؛ بن حليمة، ١٩٧٤)[١٥] .

ويقول ميتروب أن مسرحية **السد** للكاتب محمود مسعدى هى أول مسرحية تونسية حقيقية. وقد كتبها عام ١٩٤٠ وأنتجت عام ١٩٥٠ بينما كانت البلاد تناضل من أجل الاستقلال ولذلك فهى ترمز للجهد الذى كان مطلوبًا من الشعب بذله" (١٩٦٩). وبعد الاستقلال مرت تونس فى فترة الستينيات والسبعينيات بالعصر الثقافى الذهبى تحت قيادة الشاذلى القليبى. فقد كانت تونس التى استقلت حديثًا تتطلع لإظهار وجهها المتحضر لجيرانها ولذلك قامت ببناء دور الثقافة ودور العرض السينمائى والمكتبات وإقامة المهرجانات فى تلك الفترة. كانت فترة الستينيات فترة مخططات التنمية

الثقافية التى استغلت فى مشروع القومية التونسية حيث أدرك المسئولون فى الدولة أن الفنون والمسرح بشكل خاص كانت وسائل قوية لنشر المعلومات (بعتشير، ١٩٩٣)، ثم تحول التركيز من التنمية الثقافية فى الستينيات إلى الإنتاج الثقافى فى السبعينيات ولكن العديد من المؤسسات التى أنشئت بعد الاستقلال مباشرة ما زالت تعمل مثل أسبوع المسرح السنوى الذى انطلق فى نوفمبر ١٩٦٢ ونظام المسارح البلدية فى تونس وصفاقس والقيروان وكيف. وكان فى تونس فى هذه الفترة عداء تجاه اقتباس الأعمال الأوروبية (توميتش، ١٩٩٣).

وقد استمرت السبعينيات فى صالح فنانى المسرح التونسى إلى حد كبير. وعام ١٩٧٧ على حد قول بعتشير كانت هناك ثمانى فرق محترفة وخمس وخمسين فرقة هواة تتكون من ستمائة وخمسة عشر ممثلاً وخمسة وتسعين ممثلة (١٩٩٣). وقد شهد عام ١٩٧٨ تخفيض التمويل السخى الذى تمتعت به هذه المسارح وهى فترة قحط استمرت لعامين ووجهت ضربة خطيرة لهذه الفرق. ويأسف بعتشير: "المهرجان فى الحمامات وقرطاج كان منذ نشأته يخصص لافتتاحه مسرحية تونسية، أما فى ذلك العام فقد حل محلها الفن الشعبى." وعندما بدأت المسارح تخرج من هذه الأزمة وجدوا أنفسهم فى مواجهة لجان الرقابة. وقد قلت هذه اللجان فى ١٩٨١ و١٩٨٢ ولكنها أصبحت أسوا فى ١٩٨٣ و١٩٨٦ . انتهى العصر الذهبى. وجزء من السبب فى هذه التحولات أسلوب بيروقراطى من الإدارة الحكومية حل محل الفرنسيين والجهة التى كانت تشرف على المسرح فى تونس مرت بتحول كبير

ما بين عامى ١٩٦١ و ١٩٨١ وكان يعمل فى "مصلحة المسرح" فى ذلك الوقت خمسة عشر مديرًا وكان مقرها فى اثنى عشر موقعا متتاليا. وقد مرت مدرسة الدراما الوطنية بفترات من الإغلاق وتغيير المدير.

وقد حظيت كتابة المسرح فى تونس عام ١٩٦٠ بالمساندة من كتاب من أمثال مصطفى الفارسى الذى كتب "الفتنة" والحبيب بولاريس مؤلف "مراد الثالث". وقد عرضت الفتنة عام ١٩٦٩ وتضمنت مسرحية تاريخية داخل المسرحية حيث قام الممثلون بأداء دور ممثلين يؤدون قصة الخليفة عثمان. وهذا العمل مخادع بسبب قضية اللغة حيث كانت المسرحية الخارجية باللهجة التونسية والداخلية باللغة العربية الأدبية (توميتش، ١٩٩٣). وكانت "مراد الثالث" أكثر تأثيرًا حيث قدم فيها بولاريس شخصية إبراهيم وهو رجل عامى ذو ضمير يثور ضد مراد الثالث الحاكم العثمانى المستبد لتونس (١٦٩٩-١٧٠٢) (ثايرى، ١٩٨٣؛ ميتروب، ١٩٦٩). هذه المسرحية التى صدرت عام ١٩٦٨ جعلت كتاب المسرح فى السبعينيات يتخلون عن "أسطورة الملك الطيب بطبعه والذى جعله العلم والظروف سيئا" فى الدراما التاريخية، ولكى يصلوا إلى تفسير أكثر شعبية للتاريخ (توميتش، ١٩٩٣).

والكاتب المسرحى الرائد فى هذه الحركة هو عز الدين المدنى (ولد ١٩٣٨). مثل إدريس والحكيم فى مصر وكاتب ياسين وعبد القادر علولة فى الجزائر والطيب صديقى وفاطمة تشيتشوب فى المغرب. قام هذا الكاتب

باكتشاف الأشكال القديمة وبخاصة الحلقة والمديح (توميتش، ١٩٩٣). واستغل أيضًا التبادل بين اللغة العربية الأدبية واللهجات. فى عمل صدر عام ١٩٧١ **ثورة صاحب الحمار** استخدم المدنى قصة الثائر البدوى الأمازيغى الخارجى أبو يزيد ضد الأسرة الفاطمية الشيعية فى النصف الأول من القرن العاشر لتحليل "آلية الثورة" (ثايرى، ١٩٨٣). وانتقد الاستعمار الاقتصادى الجديد فى ديوان الزنج مستخدما أيضًا قصة قديمة وهى ثورة العمال السود الذين جلبوا لمناجم النترات ضد أسيادهم العباسيين فى العراق فى القرن التاسع. تقول بعتشير: "فى مسرحيات مدنى، يلقى الناس بأنفسهم فى الثورات بدون استعداد جيد أو برنامج عمل على المدى الطويل" (١٩٩٣).

عام ١٩٧٣، ينصرف المدنى عن المسرح التاريخى ليقدم "الحلاج" وهى مسرحية غير واقعية حيث يقوم البطل الذى يحمل اسم البلد بأداء ثلاث شخصيات يمكن تمييزها من خلال تغيير الزى. حلاج الحرية الذى يزور الوزراء والأمراء، وحلاج الأفكار السرية الذى يثور على التقليدية، وحلاج الشعب الذى يؤسس اتحادًا للعمال (ثايرى، ١٩٨٣) ، ثم عاد إلى التاريخ عام ١٩٧٧ من خلال مولاى السلطان الحسن الحفصى وهى قصة الإمبراطورية الحفصية التى استولى عليها الأتراك والأسبان فى القرن السادس عشر. مرة أخرى تناول استعمال وسوء استعمال السلطة ولكن الأمر المثير للانتباه فى هذه المسرحية هو الطريقة التى استخدم بها التبادل بين اللغة الأدبية واللهجة العامية لتوضيح هذه النقطة.

منذ الثمانينيات، أصبح موقف الفنانين فى تونس أكثر دقة. حيث أدى عدم المركزية إلى إقامة الكثير من المهرجانات فى قرطاج ومومناستير والقيروان والحمامات (توميتش، ١٩٩٣) ولكن هذه المهرجانات لا تمثل بالضرورة المسرح التونسى بشكل جيد. يلاحظ الحوسى بشكل لاذع أن الحمامات هى "معبد الرواد" وإن قرطاج تستضيف العديد من الأحداث الدولية (١٩٨٢) ينما ترى بعتشير أن مهرجانات الحمامات وقرطاج بعيدة كل البعد عن واقعهما مثل قروض API وهى منظمة أنشاها رئيس الوزراء ح. نوريا فى السبعينيات لتطوير التصنيع." وقد ساهمت فى ثراء البعض ولكنها تسببت فى مديونية ضخمة للبلاد (١٩٩٣). ومازالت الرقابة تمثل جزءً من الصورة فالفنان الذى يرتكب خطأ بإغضاب الدولة قد ينتهى به الأمر داخل السجن أو ترك العمل وتشير بعتشير إلى أن المر ليس بالسوء الذى عليه الأنظمة الشمولية حيث يمكن أن يختفى الشخص من الوجود أو يعتقل إلى الأبد (١٩٩٣). تقول "إن موقف العاملين فى المسرح يتسم بالهشاشة القانونية وعدم الاستقرار المؤسسى والتزعزع المادى".

وقد شهد الموسم المسرحى عام (١٩٨٨-١٩٨٩) ثمانى عشرة فرقة محترفة وثمانى فرق مستقلة [١٦] ولكنها كانت تعانى من نقص الأماكن ولذلك قامت بتقديم عروضها فى الأماكن المفتوحة وأماكن غير تقليدية. (توميتش، ١٩٩٣). وقد ساعدت البيروقراطية على خلق طبقة من الفنانين الموظفين الذين يتقاضون أجورهم من الحكومة والذين يقومون بإنتاج الترفيه بدلاً من الأمور التى تهز أحاسيس المشاهدين (بعتشير، ١٩٩٣). هناك أيضًا المشكلة الإدراكية

التى تشترك فيها الولايات المتحدة ودول أخرى وهى أن الثقافة هى منطقة البرجوازيين. وتحدد بعتشير أربعة أنواع من ممارسى المسرح: الذين يعملون لدى الدولة، والذين يهتمون بالفن للفن، والذين يعارضون الدولة ويستخدمون الفن فى السياسة، والمنتجين المبدعين الذين يحاولون التوفيق بين الرؤية الفنية والبقاء فى بيئة تقوم على الرقابة. وتسمى الفنانين الذين يعملون لدى الدولة بـ "المحظيات" الذين يعيدون إنتاج الرؤية الرسمية للحكومة ويبحثون عن الأمان. والذين يهتمون بالفن من أجل الفن هم الفنيون الذين يهتمون بالصنعة والجماليات وليس بالرسالة. وتسمى الفنانين الذين يعارضون الدولة المنتجين المبدعين المعارضين وتقدم أمثلة لهذا النوع مثل "مسرح المغرب العربى للأمين نهدى" الذى أسس فى ١٩٧٤ وفرقة جافسا لراجا فرحات، أما فرقة نهدى فقد تعرضت لتحرشات من جانب الحكومة من إلقاء القبض إلى التهديد بالسجن والغرامات وسحب التأشيرات وهى محبوبة لدى الشباب والجماهير ولكن تتجاهلها الجامعات. وقد خضعت فرقة جافسا للرقابة بسبب رسالتها السياسية وهى تقدم فى الخارج ما لا تستطيع تقديمه فى الداخل.

و يشمل ممارسو المسرح من المنتجين المبدعين أصحاب الفرق الخاصة: مسرح الفم، المسرح الجديد، مسرح الأرض، والمسرح المثلث وأحدثها التياترو. اهتمت هذه المسارح فى الأساس بالرؤية الفنية ولكن ليس لدرجة المخاطرة بالتعرض للغلق. وقد تأثرت بالرواد الغربيين واستخدمت النصوص التى يكتبها أعضاء الفرقة وإنتاج الأعمال الجيدة. وهى تمثل تونس فى مهرجانات

الصيف حيث: "تكون الرؤية التى يقدمونها عن المسرح التونسى مقبولة ....، ولكن محرجة إلى الحد الذى يجعل فرصة دخولها إلى وسائل الإعلام غير متاحة" (بعتشير، ١٩٩٣). وتوجد الكثيرات من النساء المؤثرات فى المسرح النسوى فى هذه الفرق: راجا بن عمار فى مسرح الفم، وسعاد بن سليمان وزينب بن فرحات فى التياترو، وجليلة بكار فى المسرح الجديد، ونجية العريج فى مسرح الأرض. وليس من المدهش أن هذه المسارح تميل إلى تقديم أعمال تناقش قضايا المرأة.

الجزائر:

يتناسب تاريخ المسرح الجزائرى مع الحروب التى وقعت فى البلاد. فقد أثرت كل من الحربين العالميتين الأولى والثانية تأثيرًا عميقًا على المسرح كما كان لحرب الاستقلال نفس التأثير (١٩٥٤-١٩٦٢). وحديثًا أدت الصراعات الأهلية التى تلت أحداث عام ١٩٩٢ إلى توقف الإنتاج الفنى حيث يتعرض الفنانون فى الجزائر للاغتيال. فقد وضعت الحرب العالمية الأولى نهاية لكل الأشكال القديمة للترفيه من خلال فصل الأجيال (روث، ١٩٦٧). قامت فرقة جورج أبيض بالتجول فى الجزائر عام ١٩٢١ مما أدى إلى نشوء فكرة المسرح الجديد باللغة العربية الكلاسيكية. هذه الفترة التى اعتمدت على الاقتباس من الأشكال الأوروبية استمرت حتى عام ١٩٢٢ عندما بدأ فنانون من أمثال علولة وكسينتينى والمنتج محيى الدين بشترزى فى إنتاج اسكتشات واستعراضات وعروض هزلية باللهجة الجزائرية. وفيما بين ١٩٢٢ و١٩٣٩

عرضت خمسين مسرحية باللهجة المحلية وعالجت موضوعات مثل كفاح رجال الأعمال الوطنيين ضد الاستعمار والزواج المختلط وإدمان الكحوليات والمسلمين الزائفين. وكانت أولى هذه المسرحيات كما سبق أن ذكرنا هى جحا التى كتبها علالو. فى الثلاثينيات قامت حركة النهضة بالإعلان عن إحياء اللغة العربية الفصحى والعداء للمرابطية وخلق مسرح للشباب يرتبط بفرق الكشافة الجزائرية المسلمة عام ١٩٣٥ (باتفيت، ١٩٨٥؛ الأخضر بركة، ١٩٨١؛ روث، ١٩٦٧؛ سياج، ١٩٩٤).

وقد كان لدى المسرح الجزائرى فى ظل الاستعمار مشكلات بخصوص الاحترام. وبسبب هذا كانت هناك صعوبة فى الحصول على مؤدين وخاصة من النساء. وكانت له أيضًا مشكلات مع الرقابة الفرنسية التى تفاقمت بعد الحرب العالمية الثانية عندما أصبح المسرح موجهًا نحو القضايا السياسية بشكل أكبر وكذلك مع التمويل. ولم يكن هناك أيضا بنية أساسية للتدريب حتى عام ١٩٥٣ وفيما بعد، بعد أن دعمت الفرق البلدية وبعد تأسيس المعهد القومى للدراما والاستعراض عام ١٩٦٤و بدأ الشباب يضطرون للعمل بالتمثيل نتيجة نقص فرص العمل فى المجالات الأخرى، ولكن الكثيرين من الرواد الأوائل بدأوا كهواة مثل مصطفى كاتب وقد شهدت أعوام (١٩٤٧-١٩٥٤) مواسم مسرحية عربية مدعومة من الحكومة فى الأوبرا الجزائرية. لكن فى عام ١٩٥٤ عندما دخلت الجزائر فى حرب مع المستعمر قاطع الجمهور المسرح (صالحى، ١٩٩٨؛ روث، ١٩٦٧).

ثم كونت جبهة التحرير الوطنية فرقتها المسرحية الخاصة عام ١٩٥٥ وقد عملت فى باريس منذ ١٩٥٥ وحتى ١٩٥٨ ثم انتقلت إلى تونس التى كانت حديثة الاستقلال تحت إدارة مصطفى كاتب. ومن هناك بدأت تتجول بمسرحياتها الثورية حيث ذهبت إلى ليبيا وجمهورية الصين الشعبية وموسكو والمغرب والعراق وكانت الفرقة تقوم بالعرض عندما علمت أن الجزائر قد نالت استقلالها (توميتش، ١٩٩٣). وقد رفض الجناح الاشتراكى لجبهة التحرير الوطنية مفهوم الفن غير المؤثر سياسيًا وبعد انتهاء الثورة كانت هناك نظرة ثنائية لفرق الهواة حيث كان عليها أن تقدم عروضًا جيدة لأنها كانت تقدم فنًا سياسيًا وكانت رسالتها هامة ولكن لم تستطع فرض معايير جمالية. فى ظل هذا المناخ، كان هناك نوعان من المسرح فى حالة توتر مع بعضهما البعض وهما المسرح الذى يستخدم الأشكال القديمة والمسرح الوثائقى الذى كان يشارك الواقعية الاشتراكية التى فرضتها توجيهات الجبهة (صالحى، ١٩٩٨). وتعتبر مسرحية أسيا جبار بعنوان **الفجر الأحمر** (جبار وكارن، ١٩٦٩)، التى كتبت بالفرنسية عام ١٩٦٠ قبل نهاية الحرب هامة لأنها محاولة لتجسيد هذين النوعين. وربما يعكس هذا ثنائية التأليف حيث شاركها التأليف وليد كارن ولكن ليس من الممكن معرفة أى من الدوافع يخص أى من المؤلفين أو ما إذا كان كل منهما قد حاول أن يسد الفجوة بين القيم الجمالية لكل فى نفس الوقت. واستخدمت هذه المسرحية أداة الحكواتى ولكنها شاركت فى المناقشات التعليمية للمشكلات الاجتماعية والسياسية.

قامت الحكومة الجديدة بتأميم المسرح فى ١٩٦٣، وتكوين المسرح القومى الجزائرى (توميتش، ١٩٩٣). وشهدت نهاية الستينيات ثورة ثقافية ضد الاستعمار الجديد. وأكدت هذه الحركة على أهمية مسرح الهواة وخاصة فرق الشباب والتى كان يوجد منها حوالى مائة فرقة تنتشر فى اثنى عشر بلدًا. كان يشجع الاتحاد الوطنى للشباب على إنتاج عمل يكون ضد الاستعمار الجديد والامبريالية الجديدة وضد البرجوازية (صالحى، ١٩٩٨). وفى المهرجان الثقافى الأفريقى الأول عام ١٩٦٩، مثلت **الفجر الأحمر** الجزائر فى التمثيل المسرحى. وقام وليد كارن بأقلمة المشاهد من أجل الإنتاج وهى ترجمة عربية بعنوان "احمرار الفجر" (جبار وكارن، ١٩٧٠). وقام مصطفى كاتب بالإخراج (ديجو، ١٩٨٤؛ ويك، ١٩٩٥). ويقول ديجيو أن أسيا جبار اختلفت مع هذه الأقلمة بشكل تام ولا يذكر السبب (١٩٨٤). ربما يقدم إنتاج العمل فى الإذاعة الجزائرية بعد ذلك عام ١٩٧٠ تفسيرا لذلك: فقد حذف كل ما يتعلق بمشاركة المرأة فى النضال من أجل التحرير (هولينجين، ١٩٨٥). ولو أن البث الإذاعى والمهرجان الثقافى قاموا باستخدام نفس النص لكانت جبار قد أصبحت محبطة وغاضبة أيضًا.

وفى عام ١٩٧٠ أسست أربع فرق مسرحية فى وهران وسيدى بالعباس وقسنطينة وعنابة، ثم تلا ذلك فرقتان فى بوجاى وباطنة. وفيما بين عامى ١٩٦٢ و١٩٧٢ أنتجت ثمانى وثلاثين مسرحية نصفها كتبه كتاب جزائريون باللغة العربية وقدمت على المسارح الوطنية (توميتش، ١٩٩٣). وفيما بعد فى السبعينيات كانت هناك حركة مضادة للنماذج السلبية من الشعب الفرنسى

فى مسرحيات المسرح القومى (صالحى، ١٩٩٨). وقد دفعت الحكومة فرق الهواة لنشر رسالة نظام بومدين. ووصل العدد إلى خمسين فى ١٩٧٦ واستمروا فى إنتاج مسرحيات يمكن فهمها فى سياق الواقعية الاشتراكية مثل "الأرض لمن يعملون فيها" مسرحية لجماعة العمل المسرحى فى الجزائر العاصمة. ويظهر عنوان هذه المسرحية تأثير بريخت حيث إنها إشارة محتملة إلى إطار مسرحيته "دائرة الطباشير القوقازية" (١٩٥٧). وقد أنتجت الثورة الزراعية فى بداية السبعينيات نظرية عن الفن عبر عنها فى ندوة ١٩٧٣ عن مسرح الهواة التى أقيمت فى صيدا حيث أعلن المشاركون أن دور المسرح فى مجتمعاتهم هو تعليم الجماهير (مراح، ١٩٧٦).

ولكن كان لدى الهواة مشكلة خطيرة. فلم تكن لديهم ذخيرة من الأدوار ولم يكن هناك مؤلفون لإنتاج مسرحية لذلك تحولوا إلى تجارب الإبداع الجماعى. وفى عام ١٩٧٠ قامت جماعة المسرح والثقافة بإنتاج واحد من المنتجات التقليدية من هذا النوع. فقاموا بإعداد عمل بعنوان **وضع النساء فى الجزائر** وكانت فى كل مرة تعرض يطلب من الجمهور تقديم حل للمسرحية وذلك فى تصور مسبق لما كان يفعله أوجوستو بول. ومن بين المسارح الوطنية لم يحاول إلا مسرح وهران تقديم إبداع جماعى. فقام بتعيين جماعتين منفصلتين إحداهما للكتابة والأخرى للتمثيل وقامت بتقديم **المائدة والمنتج**. وقد استوحى عنوان الأولى من مؤتمر المائدة المستديرة للمساواة الذى عقده الملك آرثر والآخر من خطاب عن أهمية مشاركة العمال فى الإدارة (مراح، ١٩٧٦).

ويلاحظ صالحى أن فرق الهواة فى الجزائر استمرت لمدة أطول من الكثير من فرق المحترفين لأن لديها العديد من الفرص للتجريب ويسمى المسرح الوطنى الجزائرى "هيكل قديم" (١٩٩٨). حقًا أن جناح التدريب فى المسرح الوطنى الجزائرى قد فشل فى مهمته التدريبية لأنه لم يعرف كيف يجهز الممثلين للعمل فى المسرح الريفى، حيث كان الفنانون من أمثال كاتب ياسين أكثر تأثيرًا.

وكانت هناك حركة موازية لحركة المسرح الاشتراكى ومساوية لها فى القوة ولكن اقل تأييدًا من الحكومة وهى حركة لتقويض الأشكال القديمة من أجل الأساليب التى تساعد المسارح الجزائرية على تناول مشكلات مجتمعهم. ونتج عن هذا الاتجاه ثلاثة من أهم كتاب المسرح الجزائريين هم أولد عبد الرحمن كاكى وكاتب ياسين وعبد القادر علولة. كان أولهم كاكى وبدأ تجاربه بالأشكال القديمة عام ١٩٥١ وبين عامى ١٩٦١ و١٩٦٨ قام بإحياء "الحلقة" و"المديح" و"القصيدة". وكانت القصائد تشبه القصائد الملحمية الفرنسية فى العصور الوسطى وهى مجموعات من القصائد الملحمية للمدح تدور حول بطل معين. وقد ورث هذه الأشكال من عمه وجدته وأصدقائه الذين كانوا يغنون الشعر البدوى عندما كان يعيش فى حىٍّ المستغنم فى وهران (الأخضر بركة، ١٩٨١). وقد أراد كاكى أن يطعم الأشكال القديمة بالمسرح الايطالى (صالحى، ١٩٩٨). واستخدم فى نصوصه لغة ليست باللغة اليومية الدارجة ولا بالأدبية ولكن كانت مأخوذة من التقليد الشفوى للقصائد. وقد استخدم الأدوات **والنقر** فى إعداد المشاهد لتعزيز إيقاع النصوص واعتمد على الحلقة فى

الرموز الفراغية واستخدم المديح للوصول إلى العزلة البريختية بطريقة كانت مختلفة تمامًا عن التجارب الواقعية للسبعينيات. وقد اعتمد فى موضوعاته على الأساطير أو التاريخ الذى كان يوضح تقليد الشعب العظيم الذى يناضل ضد المكاره. وكانت رؤيته فى هذا فى خدمة الثورة وما تلاها من مصائب مثلما كانت رؤية جبهة التحرير الوطنية. وقد أثرت أعماله على التجارب اللاحقة للطيب صديقى فى المغرب (الأخضر بركة، ١٩٨١).

وقد ولد كاتب ياسين فخر الأدب الجزائرى الأمازيغى فى قسنطينة (١٩٢٩-١٩٨٩). ورغم أنه لم يكتب بالأمازيغية إلا أنه كان محبوبًا من الأمازيغيين فى كل مكان. ويشاركه هذا الحب مولود معمرى وهو كاتب مسرحى وروائى ترجمت مسرحيته **التل المنسى** (١٩٩٢) من الفرنسية إلى الأمازيغية لتصبح سيناريو "تاورت التوطن" (١٩٩٥) أحد أول الأفلام الذى أنتج بهذه اللغة (بارفيس بويتيك ومالامود)[١٧]. أنه من المزعج أن نلاحظ أن توميتش ينتقد حقيقة أن كل من المؤلفين اختار أن يكتب بالفرنسية عند التعطيل الاستعمارى لتعليم العربية (١٩٩٣). وبينما توقف تعليم العربية فقد اختار هؤلاء المؤلفون الفرنسية لأن العرب قاموا قبل ذلك بقرون بقمع نظام الكتابة الأمازيغى. ولم تكن هناك إمكانية لإصدار أو نشر أعمالهم بلغتهم الأصلية الأمازيغية [١٨] . ومن أجل وصول أعمالهم إلى قاعدة عريضة من الجمهور فقد سمح كلا المؤلفين بترجمة مسرحياتهما إلى العامية العربية. وهكذا فلم تكن كتاباتهما مدفوعة بالجرأة الاستعمارية الجديدة للغة الفرنسية كلغة أوروبية أو الانفصالية الأمازيغية.

وأثناء الحرب، عام ١٩٥٩ أصدر كاتب ياسين سلسلته المسرحية الشهيرة **دائرة الانتقام** فى فرنسا. وقد تضمنت السلسلة "الجثمان الملفوف" و"المرأة الشرسة" والتى تعرف أيضًا بـ:"الأجداد يضاعفون وحشيتهم" و"بودرة الذكاء" التى سبق ذكرها. وقد بدأ مسيرته المسرحية العملية مع فرقة مسرح البحر ثم أصبح قائد فرقة النشاط الثقافى العمالى. وتحت رعاية هذه المنظمات قام بالإبداع الجماعى لـ **خذ حقيبتك يا محمد** عام ١٩٧١ . **الحقيبة** هو عمل بالعامية عن صعوبات الهجرة، وصل إلى سبعين ألف شخص فى خمسة أشهر ممن يعملون فى أماكن فرنسية مثل مصنع رينو حيث يمكن الوصول إلى العمال الجزائريين المهاجرين، واستخدم تقنيات من الحلقة والبساط ومخزون جحا، ثم تلت "الحقيبة" عام ١٩٧٠ مسرحية عن الاستعمار الغربى فى فيتنام وهى: "الرجل ذو الصندل المطاطى". وكانت عملية التفاعل بين الجمهور والمتفرج هامة للنشاط الثقافى العمالى واستمرت مناقشات ما بعد المسرحية ضعف وقت المسرحيات نفسها (بارفيس بويتيك ومالامود؛ صالحى، ١٩٩٨؛ توميتش، ١٩٩٣؛ ديجيو، ١٩٩٣؛ ويك، ١٩٩٥).

يقول صالحى أنه فى عام ١٩٧٣ قامت فرقة "النشاط الثقافى العمالى" بالعرض من أجل يوم المرأة العالمى. جاءت ألف ومائتا امرأة من مناطق ريفية لرؤيتها وعادت الكثيرات منهن إلى قراهن وانشأن مسرحًا (١٩٩٨). وشهد موسم (١٩٧٥-١٩٧٦) تغييرًا فى وزارة العمل حيث فقدت منظمة النشاط الثقافى العمالى التمويل ثم أبعدت عن مقرها فى باب العويد وهو حىٌّ فى

الجزائر العاصمة إلى مدينة سيدى بالعباس، ثم أخذت تجوب الريف وتعرض فى مقابل الطعام والمأوى، وأصبحت مسرحًا اقتصاديًا يخلق الفرص فى وسط الكارثة. فى عام ١٩٧٦ أصبحت فرقة "النشاط الثقافى العمالى" أحد المسارح القومية، المسرح الإقليمى لسيدى بالعباس، ولكن كان هذا الأمر يحمل من الميزات مثلما يحمل من العيوب. فقد أنشئت جبهة التحرير الوطنية منظمة داخل المسرح لاستئصال غير المرغوب فيهم. وقد اتهم أحد تقارير هذه المنظمة أعضاء المسرح المتطوعين بالفساد والشذوذ. وكانت الجبهة على أى حال لديها شكوك فى كاتب ياسين الذى تلقى النقد بسبب تحيزه للقبلية فى روايته "نجمة" ومسرحياته الأولى. وكان اختياره للغة المسرحيات بدءً بالفرنسية ثم خليط من اللهجة العامية والتامازيغية أيضا مثار جدل.

أصبح مفهوم شخصية جحا محوريًا فى أعمال فرقة النشاط الثقافى العمالى والمسرح الإقليمى لسيدى بالعباس تحت إدارة كاتب ياسين. وكان يظهر فى كل المسرحيات تقريبًا وأصبحت شخصيته هامة لتحضير الممثل: حيث أصبح كل ممثل جحا. ويقول صالحى: "تحدث مع شخصية جحا عملية من التطور العقلى فى وعى الجماعة وتساعد الأعضاء على فهم ما يقبع وراء الحدث المسرحى البسيط والحكم على المجتمع." (١٩٩٨). وفى كتابها التقليد المسرحى والحداثة فى الجزائر، تعترض روزيلين بافيه على الشخصيات النسوية لكاتب ياسين والتى تميل لأن تكون صورة للأمومة والبطولة مثل الملكة الأمازيغية القديمة كاهينا أو نماذج تقليدية للشر الأجنبى مثل **العاهرة الأوروبية** (١٩٨٥).

وتراث كاتب ياسين متداخل مع تراث عبد القادر علولة. فقد عمل الاثنان معًا فى ١٩٧١ (الهاشمى، ١٩٩٧). وهو أخو مالك علولة الذى كتب الحريم الاستعمارى، وقد رفض عبد القادر علولة مثل كاكى وكاتب ياسين قبله المسرح الأرسطى حتى يجعل المسرح الاجتماعى قائمًا على الأشكال القديمة. ولد عبد القادر علولة فى ١٩٣٩ فى غزاويت وبدأ التمثيل مع "المسرح الوطنى الجزائرى" فى ١٩٦٣ وبدأ الكتابة المسرحية من خلال اقتباس مسرحيات جوجول وجولدونى. وساعد فى تكوين المعهد القومى للدراما والاستعراض ثم درس فى فرنسا من ١٩٦٧ إلى ١٩٦٨ وعام ١٩٧٠ بدأ فى كتابة أعماله الأصيلة مثل **الخبزة وحمام ربى** وهو عمل كان يمثل احتجاجًا على الانتهازية فى جبهة التحرير الوطنية. وأشهر أعماله ثلاثية: **الأقوال والأجواد واللثام**. وأصبح مدير المسرح الإقليمى لوهران من ١٩٧٢ إلى ١٩٧٥ عندما أصبح مديرًا للمسرح الوطنى الجزائرى . وظل فى هذا المنصب لمدة عام واحد وطرد من قبل السلطات الوزارية لأنها لم تكن تحبذ خطط العمل التى تبناها، ثم عاد إلى المسرح الإقليمى لوهران كمدير للمسرح من عام ١٩٧٨ حتى اغتياله فى ١٠ مارس عام ١٩٩٤ حيث يفترض أنه أطلق عليه النار من جانب أصوليين فى الطريق فى مستغنم حيث كان يعيش، وهو الحىّ الذى أنجب كاكى (عاشور، ١٩٩٧؛ علولة، ١٩٩٧). ويرثيه الهاشمى فيقول: "إن الذين اغتالوا علولة وكثيرين آخرين من خيرة أبناء الجزائر ليسوا إلا بوما أعماه الضوء الذى يصدر منهم." (١٩٩٧).

ساد فى الجزائر حزن كبير منذ عام ١٩٩٢ حين رفضت جبهة التحرير

الوطنية نتائج الانتخابات الديمقراطية التى فازت فيها جبهة الإنقاذ الإسلامية. وقد امتد العنف الذى تلا ذلك ليصيب الكثيرين ممن نقم عليهم الأصوليون أو الحكومة: مثل الفنانين والصحفيين والنساء العاملات والأمازيغيين بل وقرى بأكملها بمن فيها من فلاحين ورعاة بلا مبرر واضح. ومن بين ابرز من قتلوا عز الدين مدجوبى الذى كان مديرا للمسرح الوطنى الجزائرى عندما قتل فى ١٣ فبراير ١٩٩٥ ومطرب الرأى الشاب حسانى ومطرب الأمازيغيين معتوب لونس والصحفى الأمازيغى طاهر جاوت الذى قال: "إذا تكلمت فسوف يقتلوك وإذا صمت فسوف يقتلوك، إذا تكلم ومت." (بينون، ١٩٩٥).

إن الجيل من الرجال والنساء الذين وصلوا إلى مرحلة النضج العمرى أثناء حرب الاستقلال يمثلون مجموعة انتقالية ذات سمات فريدة. فهم آخر جيل تلقى تعليمه فى ظل النظام الفرنسى القديم والكثيرون منهم نالوا درجاتهم الجامعية من فرنسا. والذين كانوا فى فرنسا أثناء الحرب كانوا يدخلون فى صراعات وهم طلاب. بعض الرجال كانوا يعذبون من قبل شرطة إدارة الأمن الإقليمى[١٩] . وبينما كانوا يتطلعون إلى فرنسا من أجل تكوينهم العقلى فقد تعرضوا لأشد ألوان القسوة. هذا هو جيل جبهة التحرير الحزب الذى أدار البلاد منذ الاستقلال. وفى ظل تاريخ المفكرين الذين صنعوا جبهة التحرير الوطنية فليس بالأمر العجيب أنها الآن متورطة مع جبهة الإنقاذ الإسلامية ومجموعات أخرى من الأصوليين الإسلاميين فى الاغتيالات والمذابح التى

يتعرض لها الشعب الجزائرى اليوم[٢٠] . وبقى القليل من الإنتاج المسرحى فى ظل هذا الوضع الجهنمى وأصبح نفى الفنانين أمرًا معتادًا.

فلو أن جبهة التحرير قبلت الهزيمة لكان من الممكن ألا تستهدف جبهة الإنقاذ المسرح. فى عام ١٩٩٠ فازت جبهة الإنقاذ بانتخابات المجالس المحلية . وفى بلدة برج بوعريج قامت الجبهة بإغلاق إحدى دور السينما لأنها كانت تعرض فيلمًا لجان لوك جودار وكان يراه القصر. ولكى تظهر الجبهة عدم عدائها للفن بشكل عام قامت بتمويل مهرجان المسرح المغربى السنوى الرابع فى نفس البلد. وقد استضاف المهرجان إحدى عشرة فرقة إحداها من المغرب واثنان من ليبيا. وهنا يظهر التناقض الكبير حيث فازت فرقة الشوا المغربية بالمركز الثانى عن مسرحيتها "بحثا عن الرجل ذى العينين" وهى عمل يؤرخ للحزن الذى أصاب الكاتب المسرحى ابن دانيال عندما شاهد التتار يخربون بغداد "حتى امتلأ نهر دجلة بدماء الفنانين والكتاب لمدة أربعين يوما" (سلايوموفكس، ١٩٩١).

المغرب

كما هو الحال فى تونس والجزائر يدخل النمط المسرحى الغربى إلى المغرب من قبل فرقة جورج أبيض فى أوائل عام ١٩٢٣ وكان الاقتباس من موليير، خاصة "المرائي"، شائعًا خلال الفترة الاستعمارية. بشكل عام أدركت الحماية الفرنسية أنها لا يمكنها أن تمنع إنتاج المسرح وبدلا من ذلك حاولت أن تشارك فى اختياره. ومع ذلك، فإن الفنانين المغربيين كانوا فى صراع مع

الفرنسيين. كان محمد القورى، من رواد المسرح الذين اتهمه الفرنسيون بالتحريض، وتم نفيه وعذب حتى الموت. عبد الله شكرون يقول عن السنوات ما بين ١٩٢٤ و١٩٢٩ أنها العصر الذهبى للمسرح المغربى رغم أن العمل الأصلى الأول لم ينتج إلا فى ١٩٢٧ (١٩٦٣). تم تأسيس فرقة من الشباب عام ١٩٢٨ ولكن يبدو أن بداية المسرح المغربى كانت أبطأ مما كان عليه الأمر فى الدول الشقيقة. وعام ١٩٣٤، فرضت الحماية الرقابة. وأسس شكرون نفسه فرقة الإذاعة الوطنية عام ١٩٤٩ مع مجموعة من الهواة. كان من الصعب أن نجد ممثلات فى هذه الفترة ومعظم الأدوار الأنثوية كان يقوم بها الرجال حتى الاستقلال. ومن بين مميزاتها، كانت فرقة الإذاعة بها فرقة صغيرة من متحدثى التامازيغية، وكذلك الفرق الإقليمية فى الدار البيضاء ومراكش، وكانت المسرحيات التى كتبت باللهجة جزءً هامًا من الأعمال. وعندما دخل التلفزيون إلى المغرب، اضطلعت فرقة الإذاعة بهذه الوسيلة الإعلامية الجديدة (توميتش، ١٩٩٣؛ شكرون، ١٩٦٣؛ أوزرى، ١٩٩٧؛ بدرى، ١٩٨٧).

تأسست فرقة المعمورة الوطنية، عام ١٩٥٤ من قبل اندريه فوازين وتشارلز نوجو. وبعد الاستقلال، ترك فوازين إدارة المعمورة لأحمد طيب العلى الذى عالج نقص النص المسرحى المغربى الجيد، بكتابة أو اقتباس اثنين وعشرين عملاً للفرقة. وكانت بداية الممثلة الشهيرة فاطمة رجراجى فى فرقة المعمورة. وكان أول مهرجان لمسرح الهواة عام ١٩٥٧ حين افتتح المركز القومى لفن المسرح. وفى عام ١٩٦٢ افتتح الملك الحسن الثانى والد العاهل الحالى مسرح

محمد الخامس فى الرباط وعين عزيز صفروشنى مديرا له فى ١٩٦٤ وحتى اليوم. وعين طيب صديقى مديرا فنيا وظل فى هذا المنصب لعام واحد ثم انتقل إلى المسرح البلدى فى الدار البيضاء (أوزرى، ١٩٩٧؛ شكرون، ١٩٦٣؛ بدرى، ١٩٨٧).

عام ١٩٦٩ أسست فرقة من الشباب باسم فرقة القناع الصغير على يد محمد الفاسى وضمت ممثلين شباب أصبحوا فيما بعد عناصر هامة فى المسرح المغربى مثل تورية جبران ومحمد الجيم ولكن حلت الفرقة عام ١٩٧٣ ثم تلا ذلك إغلاق المعمورة فى العام التالى لان وزارة الشئون الثقافية لم تهتم بالاتجاه الذى كانت تعمل فيه. وقد أدى هذا إلى تكوين فرقة المسرح الوطنى التى ضمت عناصر من فرقة المعمورة والتى كانت ما زالت ملحقة بمسرح محمد الخامس بشكل غير وثيق. ومازالت مستمرة تحت قيادة محمد الجيم (أوزرى، ١٩٩٧). وقد أصبح الجيم معروفا بالكوميديا البدنية حيث أن أدائه ملفت وحركات جسمه تجعله يبدو وكأنه مصنوع من المطاط.

وقد واجه المركز الوطنى لفن المسرح صعوبات فى الاستمرار والمحافظة على رؤية تدريبية فنية كما حدث مع تكوين المعهد القومى للدراما والاستعراض فى الجزائر والمعهد العالى لفن المسرح فى تونس فأغلق فى ١٩٧٤ وحل محله المعهد العالى لفن المسرح والرسوم المتحركة الثقافية فى موسم ١٩٨٥-١٩٨٦ (أوزرى، ١٩٩٧). ولسوء الحظ فقد تحمل هذا المعهد أكثر مما يحتمل ويبدو أنه يواجه خطر الانهيار بسبب "أزمة عميقة بين إدارة

المعهد والطلاب والمدرسين". ويقوم المعهد بتدريس المسرح كعلم، لمعارضة فكرة أن الممثل لا يمكن أن يشكل وأنه يولد بموهبة خاصة. ويمر المعهد بنقص فى المدرسين واضطر إلى استقدام مدرسين من أوروبا. حتى عملية القبول محفوفة بالصعوبات، فهو يتطلب الحصول على شهادة الدراسة الثانوية (التى تعادل البكالوريا فى النظام الفرنسى) حتى يضمن أن الدرجة التى يمنحها تعادل الدرجة الجامعية. وهذا يعنى أن الطلاب الذين يقبلون يكون لديهم تميز أدبى قوى، لكن كما رأينا فى الولايات المتحدة فإن الشهادات الأكاديمية لا تصنع ممثلاً عظيمًا بالضرورة.

فى البداية يغرى جميع خريجى المعهد العالى لفن المسرح لشغل وظائف فى وزارة الشؤون الثقافية. وما زالت هذه الممارسة قائمة؛ حيث ما زال الكثيرون يشغلون العديد من الوظائف فى الوزارة دون القيام بأى عمل فى المهنة التى جرى تدريبهم عليها. والشىء الذى لا يملكه المعهد هو فرقة خاصة به. يشتكى أوزرى "يبدو وكأن المعهد قد أنشئ فقط لزيادة أعداد الموظفين دون مهمة دقيقة".

المؤسسات المستقلة الآن أكثر حيوية من المؤسسات الوطنية مثل "مسرح اليوم" الذى أنشئ عام ١٩٨٧ على يد زوج وزوجه هما عبد الواحد أوزرى وثوريا جبران، و"مسرح"٨٠ الذى أسسته خديجة الأسد وزوجها سعد الله عزيز، والعمل الوحيد للصحفى الفنان عبد الحق زروالى الذى عمل فى هذا الجنس الأدبى منذ الستينيات. وكانت هناك مشكلة التمييز بين الهواة والمحترفين، إلى أن تمت معالجة هذا الأمر فى ندوة فاس عام ١٩٩٠ حيث

وضعت لائحة للمسرح تنص على أنه يجب أن يكون نصف عدد أعضاء الفرق حاصلين على دبلوم المعهد العالى لفن المسرح أو ما يعادله أو يكونوا قد عملوا لمدة خمس سنوات فى فرقة محترفة. وبالإضافة إلى ذلك فإن المدير العام للفرقة يجب أن يكون محترفًا وتكون الفرقة معترفًا بها من قبل الوزارة. والاهتمام من جانب الإدارة ليس دائمًا أمرًا جيدًا. فمن الصعب أن تأتى الأموال بسهولة دون أن يكون هناك دائمًا شكل من أشكال الرقابة الخفية. وعادة لا تغلق العروض قبل الافتتاح، ولكن من خلال الضغط يغلق أى عرض يقوم بتوجيه أى إهانة للحكومة. ويؤدى هذا إلى خلق جو من الرقابة الذاتية. ومن حين لآخر تكون الرقابة علنية (بدرى، ١٩٨٧؛ أوزرى، ١٩٩٧).

حاول طيب صديقى أن يوجه مسرحية "تدريب الخراف" للعلى لمهرجان أفريقيا عام ١٩٦٩ . تتناول المسرحية قصة قطيع من الأغنام الذين يرفضون أن يكونوا أضحية فى العيد، ويعقدون اتفاق عدم اعتداء مع بنى البشر ويعيشون معهم فى وئام، لكن هذا العرض الغريب الأطوار اعتبر غير مناسب على الإطلاق للمهرجان (أوزرى، ١٩٩٧). ولد صديقى عام ١٩٣٨ وكان على الدوام مستقلاً ويقوم بتدريب المحترفين عندما لا تتوفر المدارس وظهر على ساحة مسرح ما بعد الاستقلال بشكل حيوى حتى أنه لقب باورسون ويلز العرب من قبل الصحافة العربية (توميتش، ١٩٩٣). وهو شخص ذو شخصية متعددة الجوانب. بالنسبة للجادين، قد يبدو إلى حد ما مبتذلاً. سئل فى إحدى المقابلات "كيف وصلت إلى المسرح؟" فأجاب "فى سيارة أجرة"...

(ميناى، ١٩٧٩). صديقى هو سينمائى محترف. وهو يكتب، ويمثل، ويخرج، ويرسم، ويصمم للسينما. وقال أنه التقى مع المسرح من خلال اهتمامه بالتصميم حيث إنه كان ينوى أن يصبح مهندسًا معماريًا. وقال إنه اقتبس الكثير من الأعمال الغربية: موليير، وأونيسكو، وبن جونسون، وجوجول، وارستوفان، وبيكيت، كما أنه كرس الكثير من وقته لاستخراج النصوص العربية المنسية بما فيها المقامات (ريفايف، ١٩٩٠). أنتج حوالى خمس وأربعين مسرحية باللغة العربية ما بين الترجمة والاقتباس والإبداع وبدأ ينشر مسرحيات من إبداعه باللغة الفرنسية فى الآونة الأخيرة (صديقى عام ١٩٩٠، ٦). أسس فرقته المسماة مسرح الناس عام ١٩٦١ ونقلها إلى المسرح البلدى فى الدار البيضاء عام ١٩٦٥ . بعد ذلك بوقت قصير بدأت تجاربه فى الحلقة. اثنان منها لهما أهمية خاصة: **المجذوف** وهى قصة شاعر وحلقى من القرن السادس عشر هو عبد الرحمن المجذوف. فى عام ١٩٧٢ أنتج صديقى مقامات بديع **الزمان الهمذانى** حيث اختار عشر من المقامات الأربع والخمسين التى ما زالت موجودة، وحاول استخدامها للربط بين الماضى والحاضر ولكنه استخدم التقاليد المسرحية الغربية فى عرضها (ديجيو، ١٩٩٣). أن موهبة عبد الواحد أوزرى الفنية التى ربما تتدرج تحت ظل صديقى رسمت صورة لكل من محترف العمل السينمائى والوزارة، تلخص باتقان العلاقة غير المستقرة بين كل الفنانين المعاصرين فى شمال إفريقيا والدولة والعكس بالعكس:

اعتاد الطيب صديقى أن يعلن أنه لم يستفد من أى إسهام مالى من الدولة، وعلى الرغم من أن هذا التصريح كان يمكن تفنيده بسهولة فلم يبادر

أى وزير أو مدير فى أى وقت مضى إلى القيام بذلك. علمًا أن الحياة المهنية للوزير فى المغرب تكون فى بعض الأحيان أقصر بكثير من الفنان (١٩٩٧).



الفصل الثالث

فنانات شمال أفريقيا ومجتمعهن

النساء والمجتمع فى شمال أفريقيا

كتب عالم اجتماع شهير مؤخرًا "إن البظر عند النساء يماثل العضو الذكرى إلا أنه غير منتج، بل ضار فى نظر النظام الأبوى لدرجة استئصاله" (ديالمى، ١٩٩٥)، وهذا العالم وهو مغربى اسمه عبد الصمد ديالمى محق فيما ذكر، فهذا الجزء الذى يمثل استمتاع الأنثى عند المعاشرة ليست له أية صلة بالتلقيح ويمثل تهديدًا للنظام الأبوى. وكتاب ديالمى يوضح، ردًا على التحامل الغربى، أن الرجال لهم دور كبير فى الخطاب النسوى في شمال أفريقيا، وما قاله ليس مبهمًا، فكتابه كان متوافرًا فى كل مكتبة بالرباط فى عام ١٩٩٧، وتواجده في تلك المكتبات دليل على ارتفاع نسبة توزيعه على الأرجح، كذلك المجلد الكبير لزكية داود (١٩٩٦) والذى سجل تاريخ الحركة النسوية بشمال أفريقيا. يتحدث الناس فى شمال إفريقيا عن النساء فى الحكومات والجامعات وأيضًا فى الصحافة والفنون، لكن السؤال الذى يطرح نفسه: ما هو تأثير تلك الأحاديث - إن وجد - على حياة المرأة نفسها؟

وقد عرفت الأديبة اللبنانية إيفلين عقاد عام ١٩٧٨ الواقع الاجتماعى للمرأة العربية: فالمرأة غير مرحب بها عند ميلادها، ثم تعانى العزلة

والحرمان من التعليم، وتفرض حماية على عذريتها، وتعد للزواج من سن الثالثة عشرة وحتى السادسة عشرة، وبعد زواجها تعانى من الحمل وتعدد مراته، وغالبًا ما يجمع الزوج عليها أخرى أو أخريات، فالزوج له رخصة دينية واجتماعية أن يضربها، ويطلقها إذا أراد، أما والدته فلها مطلق الحرية فى إهانتها. هذا التحليل بالرغم دقته لكثير من نساء شمال أفريقيا إلا أنه عام للغاية ويدخل تحت المسمى الذى تشترك فيه روث بهار مع ماكسين باكا زين فى تعريفه بـ "نظرية منقوصة"، بمعنى أنه يوجد قصور فى تلك البنية، وقد استخدم علماء الاجتماع فى الولايات المتحدة النظريات المنقوصة فى اختزال البنية الأسرية للأفارقة واللاتينيين الأمريكان إلى معادلة من طرفين أحدهما رجل مستبد والآخر امرأة مقهورة. وهناك خطر حقيقى أنه بالقياس بما ذكرناه ستظهر نفس السطحية فى تحليل الأسرة العربية، لذلك نقدم فى هذا الجزء مقدمة عن الخطاب النسوى فى شمال أفريقيا واشكالياته مع توضيح اختلافاته.

خطاب الحجاب

ربما تعتبر مسألة الحجاب هى الأكثر انتشارًا بالنسبة للاختلاف بين المرأة الأفريقية ونظيرتها الغربية، فالحجاب كان يعد علامة واضحة على عدم إتاحة المرأة الأفريقية للمستعمر الغربى، وتمثلت استجابة الغرب فى دعم الخطاب النسوى الغربى وانتقاد معاملة المرأة فى شمال أفريقيا لتبرر موقفها الاستعمارى، وكرد فعل طبيعى على هذا الهجوم كان الدفاع من بعض النساء

والرجال فى شمال أفريقيا ومناطق أخرى من الشرق الأوسط والأدنى عن الحجاب والحريم وتعدد الزوجات بوصفها ممارسات تقليدية (مرنيسى، ١٩٨٧)، أما ليلى أحمد فترى أن الحجاب والكورسيه هما وسيلتان للتحكم فى جسد المرأة (١٩٨٢)، ويأخذ حليم بركات عن خالدة سعيد قولها إنه لا فارق بين ارتداء المرأة الحجاب أو جونلة قصيرة، فجسدها هو الشىء المطلوب التحكم فيه (١٩٨٥)، وتضيف مرنيسى: فى المجتمعات ذات المستوى الاقتصادى المتدنى، يمثل الحجاب "تقسيم عمل" يثبط النساء ليفسحن المجال للرجال فى سوق العمل (١٩٩٢).

وعندما نتحدث عن التحكم فى أجساد النساء يظهر اصطلاحان هامان بالعربية: العورة والفتنة. تشير العورة بصفة خاصة إلى جسد المرأة وتجعله ملازمًا لكل ما هو سلبى ومخزى (أحمد، ١٩٨٩)، بينما تشير الفتنة للفوضى الاجتماعية الناتجة عن تحرر المرأة من سيطرة ولى الأمر، وتعد الفتنة فى الإسلام سلوكًا شيطانيًا ضد الدين والمجتمع (مرنيسى، ١٩٨٧). وفى أية مناقشة خاصة بحال المرأة العربية يعد الحجاب والعزل وسيلتين لتقييد حرية حركة المرأة وكذلك سلوكها اللذين يستغلان بصور متعددة وعلى فترات متقطعة من قبل الثقافتين الغربية والشرقية، ففى مصر فسر البريطانيون الحجاب على أنه علامة مميزة للآخر، واتخذوا موقفًا نسويًا فى ظل رعايتهم الاستعمارية، فاستخدموا لهجة المساواة للتقليل من شأن الرجال، وفى الوقت ذاته منعوا تعليم الفتيات المصريات. والشاهد هنا أن تلك السيطرة

الاستعمارية دعمت الحجاب (أحمد ، ١٩٩٢)، كما فعل الفرنسيون فى شمال أفريقيا، وندموا أثناء الحرب فى الجزائر عندما استخدم المقاتلون من أجل الحرية الحجاب فى التخفى.

الحالة الاقتصادية فى المغرب والجزائر متدنية وبالتالى ليس مستغربًا أن تشغلهم قضية الحجاب، ويختلف الأمر بالنسبة لتونس التى يعتبر اقتصادها أفضل نسبيًا من جارتيها، وهذا يدعم قول مرنيسى عن تقسيم العمل، بالإضافة إلى أنه فى الظروف الاقتصادية المتدنية يصعب علي الشباب الزواج، فالبحث عن العفاف والشرف فى الفتاة هو ما يبحث عنه الشباب الذين يحق لهم النظر وليس الاقتراب، وعلاقاتهم الحميمية قبل الزواج تعد فاحشة، فأى علاقة غير الزواج الشرعى محرمة دينيًا. وتبعًا لقول على بن أبى طالب رضى الله عنه: لدى النساء تسعة أعشار الرغبة، أى يمثلن تسعة أعشار الرغبة الجنسية فى العالم، لكن يبدو أن لا أحد يعلم ما الذى يحتجن إليه (بروكس، ١٩٩٥). ويوضح كاراد أن المجتمعات القائمة على صلة النسب كانت ضعيفة فى تونس قبل الاستقلال، وربما كان هذا سببًا لعدم بروز موضوع الحجاب فيها: حيث صار التغريب والاختلاط من الموضوعات الأقل تهديدًا للبنية الاجتماعية (١٩٩٦). ومهما كان السبب فإن كل هذا القلق من مناقشة الموضوعات المتعلقة بالجنس يخلق جوًا من الإحباط والعداء والشك (مرنيسى١٩٨٧)، ويجب التأكيد على أنه حتى لو لم يستخدم الحجاب فالضغط ما زال موجودًا، وفى هذه الأيام شاع ارتداء النساء فى شمال

أفريقيا للنظارات الشمسية لتجنب ملاقاة عينها بعين رجل، فربما أسيئ تفسير هذه النظرة العفوية، وقد صرحت إحدى عينات هذه الدراسة برفضها التام ارتداء النظارة الشمسية بوصفها نوعًا جديدًا من الحجاب.

الأماكن العامة والخاصة

لم يكن تقليد الحريم شائعًا كما يفترض الغربيون، فقد كان هذا النوع من العزل قاصرًا على العائلات الكبرى فقط، عادة العائلات المتمدنة التى يمكنها العيش دون الحاجة إلى عمل النساء خارج البيت، ويقدم أحمد قراءة بديلة لهذا المجتمع النادر والمنعزل، فنظام الحريم سهل على النساء الاتصال ببعضهن البعض باختلاف طبقاتهن وكذلك مدهن بشبكة دعم كبيرة. وهذا الأسلوب جعل رجال الغرب قلقين، لأنه لا يوجد لديهم مثل هذا النظام، واعتبروه مساحقة (١٩٨٢). وقدم مالك علولة بطاقات اعتبرت مرجعًا تصويريًا يدعم هذه المغالطات، فقد خصص فصلاً كاملاً لهذه الصور المثيرة التى وضحتها البطاقات (١٩٨٦). وفى رأيى أن الخطورة تكمن فى نوع العزل الذى تمنع فيه الفتاة من مغادرة بيتها، خاصة عندما بدأت العائلات الريفية فى الانهيار وازدادت العائلات فى شمال أفريقيا، وهذا النوع من العزل أصبح مساويًا للنفى، كما أصبح أيضًا نمطًا طبيعيًا لحياة المهاجرات من شمال أفريقيا والمقيمات فى أوروبا قبل وأثناء وبعد صراعات شمال أفريقيا من أجل الاستقلال. وفى المغرب وتونس مع تزايد عدد النساء اللاتى شاركن فى مجال العمل، لم تعد مسألة الحجاب ذات أهمية كبيرة، لكن فى الجزائر استعاد

الموضوع قوته فى التسعينيات عندما أعيدت المرأة لبيتها خوفًا من الإهانة على يد المتعصبين.

تم اتخاذ كثير من الإجراءات فى الشرق الأوسط لتقسيم الأماكن إلى عامة وخاصة، فعادة تتواجد النساء المحترمات فى الأماكن الخاصة فقط، أما الأماكن العامة وحرية الحركة فتقتصر على الرجال. والنساء اللاتى يتواجدن فى الأماكن العامة يعتبرن فاسدات، ويحق للرجل إخفاء نشاطاته عن زوجته، فلا تعلم أين هو، ولا إذا كان تزوج بأخرى (ديفيز، ١٩٨٧). ومعايير الاحترام يمكن التلاعب بها، كما يمكن أن يعتبر تعميم الخاص مصدر قوة للنساء.

وقام ديالمى بتحليل لغوى عن الجنس والمكان فى الإسلام، فوجد ارتباطًا لغويًا فى اللغة العربية بين أسماء أجزاء جسد المرأة وأجزاء المدينة المنورة والبيت العربى:

> هناك تشابه بين فم المرأة وباب البيت، فكلاهما لا يفتح إلا بأمر الرجل صاحب السلطة، وفى مخيلة الرجل يجب أن يكون لكل من المرأة والبيت فم مغلق، وبفتحه تبدأ عملية هدم البنية فى فضائه والدخول فى فضاء آخر.

بنية العائلات الكبيرة

كانت المرأة قديمًا فى العائلات الكبيرة إذا تزوجت من رجل من عائلة

أخرى، فإنها تترك عائلتها وتحتل مكانًا آخر فى عائلة زوجها، ومكانتها فى العائلة الجديدة من مكانة زوجها، فعلى سبيل المثال تحتل زوجة الابن الأصغر مكانة أقل من زوجة الابن الأكبر، إلا إذا أنجبت زوجة الأصغر ولم ترزق زوجة الأكبر بطفل، أما الحماة فهى المتحكمة الأولى فى زوجة الابن، وعلاقتها بها من أعقد العلاقات العائلية، فالمرأة تكون قاسية مع زوجة الابن وتحملها من الأعباء الكثير، لكنها عطوفة مع ابنتها التى ربما تعانى مع حماتها هى الأخرى (ديجيبار ١٩٩٠، ديفيز ١٩٨٧)، وهذا النظام الأسرى موضوع لأساطير وبعض المسرحيات فى هذه الدراسة.

ومن ناحية أخرى جرت العادة على أن الحماة هى التى تعلم زوجة ابنها كل المهارات التى تحتاجها لتدير المنزل، ويمكن اعتبار زوجة الابن فى هذه الحالة طفلة متبناة. ويمكن أن تكون الحماة صديقة ومعاونة، فالتوتر الذى ينشأ بين المرأتين فى البداية سببه الابن الذى تشترك فيه الاثنتان، ففى اختيارها لزوجة لابنها تدرك الأم أن ابنها قد نضج، ويؤثر هذا سلبًا على أمور البيت وعلى علاقتها به. ومعروف تدخل المرأة فى خصوصيات ابنها وزوجته، ويغادر بعض الأزواج بيت العائلة بحثًا عن الخصوصية. تتحمل الفتيات مسؤولية البيت فى سن صغيرة ما بين الرابعة والسادسة، وفى العائلات التقليدية يتعلق الأبناء بأمهاتهم وخاصة البنات، أما الآباء فبعيدون عن الأبناء جميعًا، خاصة البنات، لأنهن ربما يكن مجلبة للعار إذا ساء سلوكهن. والأخوة الذكور لهم السلطة على أخواتهم وعلى أمهاتهم إذا فقدن أزواجهن (ديفيز ١٩٨٧)

(مرنيسى ١٩٨٧) (ديفيز ١٩٨٩) (كابتشان ١٩٩٦).

بدأت هذه الأمور فى الاندثار، وكانت دائمًا غير ثابتة، فالظروف الفردية تتغير دومًا، وتنطبق منها نواحى معينة على النساء الريفيات أكثر من النساء المتمدنات والعكس صحيح، وتلعب الطبقة الاجتماعية دورًا هامًا: فقد أوضح ديفيز أن نساء الصفوة فى المغرب يشبهن نساء أوروبا أكثر من المغربيات الريفيات (١٩٨٧)، أما المرأة العاملة والتى تمثل الطبقة المتوسطة فهى الآن فى طريقها للتغيير، وهذه المشكلة مألوفة للمرأة فى الولايات المتحدة، فهى تقوم بعملها خارج المنزل ثم تعود إليه لتعتنى بعائلتها عدة ساعات أخرى (كابتشان ١٩٩٦). وهناك فجوة تعليمية بين جيلين دمرت العلاقات بين الأمهات وبناتهن، فكلما ارتقت المرأة فى تعليمها طرحت جانبًا كل الطرز القديمة، وتركت أمها تتساءل "ما نفعنا الآن؟" (لازرج، ١٩٩٤)، علاوة على أن صورة الأنثى دائمًا عرضة لاحتياجات وألاعيب الدولة.

الحركات النسوية فى شمال أفريقيا

بالرجوع إلى هذه الفترة المفعمة والمتوترة من التغيرات الكبيرة يبدو لنا خطاب الحركة النسوية فى شمال أفريقيا، فأفريقيا تنهى فترة لها علاقة قوية بـ "الموجة الثانية" من الحركة النسوية فى الولايات المتحدة، فترة توقفنا فيها عن الحديث عن الحركة النسوية بصيغة الأفراد. وبالرغم من أن طول الموضوع لا يمكننا من ذكره كاملاً هنا، إلا أن هناك نقاطًا يجب توضيحها

بإيجاز، أولها وأقلها صعوبة فى فهمها هو التدرب، فمنطقة العمل مخصصة لتحسين حالة المرأة مع تركيز شديد على تغيير تشريعات قانون الأسرة وإعادة اكتشاف تاريخ المرأة، ويعتمد هذا بشكل كبير على تقنيات ونظريات مأخوذة عن الغرب ، ويعد المصدر الأول لكثير من الموضوعات المتعلقة بالمرأة فى شمال أفريقيا والتى نطالعها فى هذا الفصل.

والخطاب النسوى الثانى هو ما أسميه الحركة الطبيعية للنساء، وهى تتشابه مع الحركة النسوية فى الولايات المتحدة، وتجعل حرية المرأة موضع شك لتناولها موضوعات الاستعمار والاستعمار الجديد والعنصرية والطبقية. وخير ممثل لهذا الوضع فى المغرب مارنيا لازرج، التى ينصب اهتمامها ضد الحركة النسوية الفرنسية والنظرية التفكيكية. ترى لازرج أن "أشكال التعبير" للحركة النسوية المغربية وأيضًا نساء شمال أفريقيا تقع دائمًا بين "ثلاثة موضوعات متداخلة": تأكيد ذكورى على الاختلاف بين الذكر والأنثى ودراسات اجتماعية عن شعوب شمال أفريقيا والشرق الأوسط والموضوعات الأكاديمية عن النساء (١٩٨٨). وهى تعتبر نظريات جاك دريدا وميشيل فوكو "غير إنسانية"، وتمثل استجابة فرنسية لخسارة الحروب الجزائرية من أجل الاستقلال، لكنها لم تذكر سيسو التى تنتمى لهذه المجموعة. تقاوم لازرج نظريات الاختلاف وتدعو إلى ذاتية مستنيرة:

> عندما نأخذ الذاتية فى الاعتبار أثناء دراسة المرأة الجزائرية أو نساء العالم الثالث بصفة عامة، يجب رؤية حياتهن بأن لها معنى

ومنسجمة ومفهومة، بدلاً من اعتبارها شخصيات كئيبة وحزينة. حياتهن كحياتنا تؤثر فيها عوامل اقتصادية وسياسية وثقافية، وهن نساء مثلنا تمامًا، يشغلهن تشكيل، وفى بعض الأحيان مقاومة، بل وحتى تغيير بيئتهن، ومعنى هذا أنهن لهن فردية، يعملن من أجل أنفسهن وليس من أجلنا (١٩٨٨).

وتشجع لازرج الباحثات الجزائريات على النظر لغير الأبحاث الأمريكية، حتى يتجنبن الأمثلة الدينية والتقليدية التى تعد الأساس للمادة التى قدمتها فى بداية هذا الجزء (١٩٨٨).

والخطاب الثالث خاص بالنظرية النسوية الإسلامية، وهو حوار يناقش داخل الإسلام، وهو حرب بين المعتدلات مثل مرنيسى وبين المتدينات، وليس مستغربًا أن أكثر المناقشات تدور حول الحاجة للزىّ الإسلامى خاصة النسائى منه (بدران، ١٩٨٥). يوضح مفهوم الزىّ الإسلامى أن الحجاب هو الدليل على صحة إسلام المرأة وشرفها وكونها محل ثقة أهلها، فالمرأة المحجبة، أى التى ترتدى غطاء للرأس والرقبة، يمكنها التجول دون مضايقة ودون إبراز معالمها (مديمى دارجوث، ١٩٩٦). وترى بعض المسلمات الحركة الإسلامية على أنها "استجابة فعالة لتحديات الحداثة"، بينما يرى البعض الآخر أنها ربما تفسدهن وتجعلهن رهن الأجندة السياسية. وتعتقد الغالبية العظمى من المسلمات أن نساء الغرب فاسدات ومضلات، وأن الإسلام، وليس الحركات النسوية الغربية، هو المخرج بالنسبة لهن. وهن يؤمن بأن هناك

تقسيمًا للحقوق والواجبات فى الإسلام، فواجب المرأة الأول العناية بالبيت والأطفال قبل أن تتخذ لها مهنة أو نشاطًا ما، ويسبب هذا جدلاً فى مسألة تعليم المرأة، لأن المرأة المتعلمة يمكنها تربية أطفالها بطريقة أفضل، ولهذا السبب كان للحركة الإسلامية دور قيادى فى نشر العملية التعليمية بالنسبة للنساء فى شمال أفريقيا (حداد وسميث، ١٩٩٦).

وأوضحت مرنيسى صحة الاعتقاد بأن " حركة التعصب فى المجتمعات الإسلامية سببها الهوية"، وأيضًا الطبقية والاقتصاد، وهى تصور هؤلاء المتعصبين على أنهم شباب متعلم تمدن حديثًا ينتمى للطبقة المتوسطة والفقيرة، يحاربون السافرات الصغيرات المنتميات للطبقة المتوسطة المدينية. ومناقشتها الاقتصادية مقنعة، فهى ترى أن فى وطنها المغرب طغى الاقتصاد العالمى على الهوية الوطنية (١٩٩٦)، لكن تحليلها لم يأخذ فى الاعتبار النساء المتعصبات اللاتى يعتبرن أن الحجاب هو جزء من الحل. وتقول فدوى الجندى بالنسبة لمصر "إن طالبات الجامعة يعتبرن الاحتشام جزءً من نشاطهن"، ويبدأن حركة منفصلة يعرفن مبادئها ورموزها:

> زيهن الإسلامى، الذى يسىء الغرب فهمه ويعتبره محيرًا، هو فى الواقع إدعاء لحقهن فى الاحتشام، والتحكم فى أنفسهن وامتلاكهن خصوصية أخلاقية.(١٩٩٦).

ويشعر الكثير أن الحركة الإسلامية تمثل وقفة جماعية فى وجه الفساد

الغربى (حداد وسميث ١٩٩٦)، وسوف يستمر هذا الاعتقاد حتى يتأصل فى شمال أفريقيا ويستمد الدعم من نساء مجتمعات هذه المنطقة.

التعليم فى فترة ما قبل الاستقلال والنشطاء

إن التشريع الذى يحكم حقوق المسلمات فى المغرب والجزائر وتونس يتضمنه قانون الأسرة بصفة أساسية فى كل من هذه البلدان. هذه القوانين تنظم أمور الزواج والطلاق ورعاية الأطفال والميراث، وقد تم تعديل قانون الأسرة فى كل هذه البلدان بعد استقلالها. وفى المغرب يطلق على قانون الأسرة المدونة حسب مذهب المالكية، وفى يناير من عام ٢٠٠٤ قامت المغرب بتغيير شامل فى قانون الأسرة، ومن ضمن التعديلات التى أجريت كان قانون يصعب تعدد الزوجات، وكذلك رفع السن القانونية لزواج الإناث من الخامسة عشر إلى الثامنة عشر، وإعطاء النساء حق التطليق وحق الاحتفاظ بممتلكات الزوجية فى حالة الطلاق وحق حضانة الطفل الصغير (موقع الجزيرة، ٢٠٠٤)، أما فى تونس فالقانون اشتمل على تغييرات لبعض النواحى التقييدية فى الشريعة كالطلاق باليمين وتعدد الزوجات، أما الجزائر فقانونها غامض، ويقع فى منطقة وسط بين المدونة المغربية والتعديلات التونسية والمغربية (سبتى ١٩٩٧، كاراد، ١٩٩٦).

المغرب لها باع طويل فى النشاط النسوى، ومؤسسة جامعة القرويين العريقة فى مدينة فاس سيدة تونسية تدعى فاطمة الفهرية وذلك فى القرن التاسع الميلادى، وحكمت النساء المغرب من قبل، أما الريفيات

فقاتلن فى الحروب منذ القرن الخامس عشر، كما شاركت النساء فى المقاومة ضد الفرنسيين منذ بدأت الحماية (باكر ١٩٩٨)، وكان رد الفعل إنشاء نظام يوقع بين العرب والأميزيفيين، يعطى للأميزيفيين حكمًا مستقلاً يعتمد على نظمهم القبلية، لكن لم يفلح ذلك فى إخماد المعارضة الريفية لفرنسا.

وفى المدن كانت هناك حركة سلفية إسلامية، نقلت من إيران وسوريا ومصر، تدعو لإنهاء الزهد والبذخ فى احتفالات الزواج، وتدعو إلى تعليم النساء. وظهرت هذه الحركة أساسًا لمواجهة التغريب ولتدعيم الأسرة فى الإسلام (باكر١٩٩٨). وتوضح باكر أن المجتمعات التى لا تقر الاختلاط كالمغرب تخصص أماكن تلتقى فيها النساء:

> بما أن "فصل الذكور عن الإناث" يمنع النساء من مشاركة الرجال نشاطاتهم، فهم يوفرون أماكن مخصصة للنساء فقط، ونجد أمثلة للتعبيرات الخاصة بالنساء كنوع من النسوية الخفية".

وهى تذكر وجود أسواق نسائية مثل سوق الحسيمة الذى يفتح أبوابه فقط للفتيات والمطلقات والأرامل، أما الرجال أو النساء المقيمات مع رجال فغير مصرح لهم بالتواجد هناك. وقد عثرن بالفعل على رجل متنكر فى ثياب امرأة فى سوق الحسيمة وضربنه وذهبن به للقاضى.

وفى الجزائر عندما وصل التواجد الفرنسى منتهى طغيانه، تمكنت قلة من

النساء من الاستفادة من نظام التعليم الفرنسى، ولكنهن للأسف وجدن أن هذا لم يمنحهن أيه مكانة فى أمتهن المحتلة، فقد تلقين كما متواضعا من الثقافة المزدوجة الملازمة لنظام ثقة المرأة بنفسها وتكوين شخصيتها خارج البيت ولكن يمحق أى علامة للاستقلال داخله (١٩٩٦). ولكل من الإسلاميين والاشتراكيين رأيه الخاص فى الحركة النسوية الجزائرية، فالإسلاميون يريدون تعليم المرأة من أجل أطفالها، والاشتراكيون يطالبون بالمساواة بين الرجل والمرأة قولاً فقط. إن متطلبات الصراع من أجل الحرية تتصدر كل قضايا المرأة (داود ١٩٩٦).

وما حدث فى الجزائر والمغرب حدث فى تونس، فقد كان فيها صراع حول من يتحكم فى حركة المرأة، لكن فى هذه الحالة كان هناك الكثير للتحكم فيه، فقد أنشئت أول مدرسة للبنات عام ١٩٠٠، وطالبت النساء بخلع الحجاب عام ١٩٢٤ أما الحبيب بورقيبه، رئيس الحزب الدستورى الجديد للحرية القومية وأول رئيس لتونس الحرة، فقد ندد بالسفور على أنه تشبه بالمستعمرين وذلك عام ١٩٢٩، لكنه عندما نصب رئيسًا للبلاد أقام احتفالات سافرة. طاهر حداد مصلح "رجل"، ومع هذا فقد عادى تعدد الزوجات والزواج بالإكراه والطلاق باليمين وذلك فى عمله الهام عام ١٩٣٠ **نسائنا فى التشريع الإسلامى والمجتمع** (داوود، ١٩٩٦). وفى عام ١٩٤٥ ظهر العديد من المنظمات النسوية، التصق بعضها بالأحزاب الاشتراكية، لكن الإصدارات النسوية لم تحظ بترتيب فى قائمة الأعمال الوطنية، وكانت الحركة الإسلامية فى هذه الأثناء تحفز تعليم النساء بشكل كبير.

وقام الشيخ محمد صلاح مراد عام ١٩٣١، من الجامعة الإسلامية بمسجد الزيتونة الكبير، بثورة على آراء حداد العلمانية، كما أنشأت ابنته بشيرة منظمة مجتمع النساء المسلمات، وأصبحت قوة سياسية مدعمة لقضية الإسلاميين بين سيدات الطبقة الراقية بتونس. وشهد عام ١٩٤٣ إنشاء قسم المرأة بمنظمة الشبان المسلمين، وأسست تلك المنظمة عام ١٩٤٧ مدرسة للنهوض بتعليم الفتيات، وارتبط المنهج المقدم فى تلك المدرسة بأفكار إسلامية محددة عن الأخلاقيات، لكنه قدم كذلك تاريخ المرأة داود(١٩٩٦). وإلى أن استقلت تونس كان الصراع مستمرًا بين الإصلاحيين العلمانيين يمثلهم حداد، وبين الزيتونيين يمثلهم الشيخ محمد من أجل السيطرة على مصير النساء التونسيات.

صراعات ثورية

بمجرد أن حصلت دول المغرب العربى على الاستقلال، واجهت نساء المغرب حقيقة أن برغم كونهن مناضلات من أجل الحرية أو جامعيات مثقفات، لا يكفى هذا لحمايتهن من التحول لمقتبسات الثقافة متى تم الاستقلال. وقد وعدت الثورة الاجتماعية فى الجزائر النساء بمكانة "غربية" حرة بعد انتهاء الحرب، لكنها رجعت عن وعدها عندما أدرك القوميون أن المرأة المتحررة على عكس بنية المرأة العربية الجزائرية الضرورية لمشروع الحكومة الذى تريده الحركة (حليمى، ١٩٩٠). وفوق هذا فالضغوط الاقتصادية المتمثلة فى زيادة القوى العاملة الشابة وارتفاع معدلات البطالة

أجبرت النساء على ترك أماكن العمل بحجة العودة للتقاليد الدينية، أما بالنسبة لنساء جيل الاستقلال اللاتى تلقين تعليمهن فى باريس، فقد كانت لهن اختيارات صعبة عن الزواج المختلط بالأوربيين وكانت نتائج بعض هذه الاختيارات فادحة (جلير، ١٩٩٧).

ومع تقدم حرب الاستقلال الجزائرية، انضمت النساء للصراع بطرق متعددة، وتخطت مشاركتهن النواحى الاجتماعية والاقتصادية، وانتمت المشاركات للطبقتين الريفية والبرجوازية، أما فى المدن فقد اتخذ عملهن لمحة استعراضية، فالحجاب كان زيًا يمكنهن التلاعب به، والنساء البائسات اللاتى كن يثرن شفقة المستعمرين كن يخفين الإمدادات تحت خمرهن والقنابل فى حقائبهن، وبعضهن كن يرتدين الحجاب لأول مرة، فى حين وقع الاختيار على البعض الآخر بسبب ملامحهن الأوروبية التى مكنتهن من الوصول للرعايا الفرنسيين أثناء تنفيذهن لعمليات سرية (لازرج، ١٩٩٤). ولا شك أن استخدام تلك النسوة ونظائرهن الريفيات لهذه الأساليب ساعدهن على السيطرة على مجرى حياتهن بطريقة كبيرة وكذلك على حياة زملائهن الرجال، وعندما انتهت الحرب كانت الجزائر عبارة عن كتاب يعرض الوسائل التى فشلت كل الثورات القومية فى جميع أنحاء العالم فى موافقة توقعات المرأة عند استخدامها. وأصبحت النساء بطلات التحرير فى الجزائر، لكن القومية الحديثة أرادت منهن العودة لدورهن كربات للبيوت، فدورهن فى غاية الأهمية كحماة ثقافة حديثة ثابتة. وأيد البعض فكرة تحمل النساء لهذا العبء لصالح الوطن الجزائرى الجديد، وثار البعض الآخر. والقصص التى

دونت بعد الحرب عن مقاتلات ثوريات ألقى الفرنسيون القبض عليهن وعذبوهن واعتدوا عليهن أثناء حرب الاستقلال الجزائرية تعكس ذلك الصراع الداخلى. وفى عام ١٩٧١ قدمت جميلة بوحريد، إحدى بطلات القومية الجزائرية، رأيها عن أن الوطن دائمًا فى المقام الأول:

> ليس لدى فتيات الجزائر وقت لمناقشة مشكلة المساواة الآن، فنحن ما زلنا نخوض الصراع للنهوض بوطننا، وإعادة بناء الأسرة التى تهدمت، والحفاظ على هويتنا كأمة. ربما فى المستقبل نحيا حياة يتساوى فيها الرجل والمرأة...أتمنى ذلك (١٩٧٧).

وقامت بوحريد بزرع القنابل خلال الصراع الجزائرى، وهى تصف نفسها بأنها امرأة عادية تحيا حياة بسيطة، وهى أم لثلاثة أطفال، تشعر أن إسهاماتها من أجل وطنها ينبغى أن تكون نموذجًا للقيم العائلية: "إن دور البطل لا ينتهى بانتهاء المعركة. إن دوره مستمر من خلال الطريقة التى يتعامل بها فى حياته العادية وتصرفاته اليومية، هذا هو المهم لأنه سيؤثر على الآخرين، لذا يجب أن تقوم حياته على المثل العليا". ويبدو أن بوحريد تتحدث عن أدوارها كرمز ثورى وامرأة عادية من مركز قوة، ونتساءل هل يمكننا أن نقول نفس الشىء عن جميلة بوباشا؟

وبوباشا عذبت واغتصبت من قبل الفرنسيين عندما كانت سجينة بسبب نشاطاتها الثورية، ثم أطلق سراحها عام ١٩٦٢ بمساعدة إيفيان اكوردى، ثم انتقلت لبيت تملكه محاميتها فى باريس، ومحاميتها هى جيزل حليمى، يهودية

تونسية. وأخبرت حليمى أنها لا ترغب فى العودة للجزائر خوفًا من أن يرغمها أخواتها على حياة تقليدية كأية امرأة، وبالفعل استمرت بوباشا فى الاختباء فى باريس. وحدث أن اتصلت جمعية Cimade بحليمى، وهى جمعية بروتستانتية تعمل على مساعدة اللاجئين، وطلبت عقد اجتماع مع بوباشا، ووافقت بوباشا ثم اختطفها رجال FLN من مكاتب الجمعية البروتستانتية واعتقلت ثم أعادوها للجزائر بحرًا . وبرغم عملها المتواصل فى الدفاع عن المقاتلين الجزائريين الا أن FLN نالوا منها. وبعد سنوات التقت حليمى وبوباشا فى الجزائر، وكانت قد تزوجت وتعمل سكرتيرة فى وزارة العمال الجزائرية. وجدير بالذكر أن الفيلسوفة الوجودية الفرنسية سيمون دى بفوار قد أيدت الـ FLN فى هذا الشأن، وأظهرت عدم اعتبار غير أنثوى بالتأكيد لأمنيات بوباشا نفسها (حليمى ١٩٩٠). الشاهد فى تلك القصة، وهو الحد الذى وصلت إليه القومية الحديثة بالجزائر من التحكم فى صور وشخصيات بطلاتها القوميات، كما أظهرت أيضا رغبة الحركتين القومية والنسوية فى تجاهل فاعلية المرأة بمفردها من أجل صالح القضية.

يعكس صراع نساء المقاومة الجزائرية لإثبات وجودهن مافعلته المغربيات، فقد تأثرن بصور الجزائريات والفلسطينيات وهن يحملن الأسلحة، وكان اللاجئون الجزائريون يختبئون فى مدن الحدود مع المغرب المستقل حديثًا فى الفترة من عام ١٩٥٦ إلى ١٩٦٢ (باكر١٩٩٨)، وتمامًا كما فعلت الأمريكيات اللاتى لعبن دور روزى أثناء الحرب العالمية الثانية وجدن أنفسهن أمام صور

دوريس داى وجون كليفر وبيتى كروكر فى الخمسينيات. وقد وجدت المغربيات أن جداول الأعمال القومية والإسلامية تريد منهن العودة للبيت ونظام الأسرة التقليدى وذلك بعد استقلال المغرب عام ١٩٥٦ .

وأثناء حرب المغرب للاستقلال خرجت نساء الطبقة الراقية القومية ومقاتلات المقاومة من الطبقة العاملة الريفية لتحرير الوطن وتركن أدوارهن التقليدية، وشاركن فى حصار فاس عام١٩٤٤، عندما حوصرت المدينة لمدة خمسة عشر يومًا دون ماء أو لحم، ثم غزتها الكتائب السنغالية التى جلبتها فرنسا لكى تجبر المدينة على الاستسلام. وقد قتلن فى مذبحة كازابلانكا عام ١٩٤٧ أيضا على يد كتائب السنغاليين، وفى المذبحة التى تبعت اضطرابات وثورات عام ١٩٥٢ . وعندما نفى الملك محمد الخامس عام ١٩٥٣، غادرن بيوتهن وشاركن فى مظاهرات حاشدة، ومع ذلك قيل أن مشاركتهن ما هى إلا تطورًا طبيعيًا لعمل المرأة: مثل تقديم الطعام للرجال والعناية بالجرحى ونقل الطرود، وهذه المهمة الأخيرة غالبًا كانت تشمل نقل الأسلحة والذخيرة التى بإمكانهن إخفائها تحت ملابسهن الفضفاضة. والنساء الوطنيات مثل مليكة الفاسى أم الحركة النسوية بالمغرب، احتفظن بمكاسبهن بعد الحرب بسبب دعم الملك محمد الخامس لهن، وكذلك ابنته الأميرة النشطة عائشة، والتى طالبت فى كلمتها الحماسية عام ١٩٤٧، وبثلاث لغات مختلفة، بتعليم النساء، أما نساء المقاومة فقد طلقهن أزواجهن الذين عملوا معهن بسبب نشاطهن فى الميدان العام أو أجبرن على العودة للعزلة (باكر، ١٩٩٨).

مكانة المرأة بعد الاستقلال

منذ الاستقلال اكتشفت النساء فى تلك البلدان الثلاثة أن أحاديثهن تتشكل وتحور لخدمة مصالح النظام الجديد، وفى المغرب والجزائر قابلت النساء مشكلة عندما حاولن الحصول على المكافآت التى خصصتها الحكومة لعناصر المقاومة. وفى المغرب عام ١٩٥٩ منحت عناصر المقاومة ستين ألفا من بطاقات الهوية، وكانت من الكثرة بحيث أصبح امتلاكك واحدة لا قيمة له، وأعيد تقييم كل تلك البطاقات عام ١٩٧٣، مما ألحق الأذى بكثير من النساء، فالنساء المغربيات قاتلن جنبًا إلى جنب مع أزواجهن. وعندما طالبت المرأة بحقوقها عام ١٩٧٣ كان يطعن فى صحة شهادة زوجها عن نشاطاتها، لأن عائلته ستنتفع فى حال إثبات قانونية بطاقة الزوجة، بالإضافة إلى أن الكثير من المهام التى قامت بها النساء كانت تعد جانبية وليست أساسية، بغض النظر عن مدى الخطر الذى تعرضن له (باكر، ١٩٩٨)، ولا حتى الشهادة العسكرية كانت ذات نفع للجزائريات، فمثل أخواتهن المغربيات تم اعتبارهن مجرد مساعدات ولسن مقاتلات، وأنكرت مشاركتهن العسكرية (هيلى- لوكاس، ١٩٩٠).

وبعد الحرب حل الملك محمد الخامس حزب الاستقلال، وأنشأ جيشًا لقصره وأطلق عليه اسم قوات الجيش الملكى ليعزز قوته، ثم عين ابنه الذى أصبح فيما بعد الملك الحسن الثانى، رئيسًا لجيش القوات الملكية، وذابت قوات المقاومة فى قوات الجيش الملكى أو أصبحت جزءًا من السلطة المركزية

أو تم التخلص منها. كانت فترة مليئة بالاضطرابات والانقسامات، وتراجعت فيها مكانة المرأة بدرجة كبيرة، وقد اغتيلت توريا شويا، أول امرأة طيارة فى المغرب على يد أعضاء أحد تلك الأحزاب المعروفة باليد السوداء، ثم انحل الاتحاد الذى كان قائمًا من سيدات الطبقة الراقية فى فاس وبين مقاتلات الاستقلال اللاتى ينتمين للطبقة العاملة فى كازابلانكا. كان ذلك الوقت الذى شكلت فيه "المدونة"، والتى تضمنت تعديلات بسيطة مثل تنظيم الطلاق باليمين، وتعدد الزوجات والوصاية على الأبناء فى حالة الطلاق أو الوفاة، وعدم تساوى ميراث الرجل والمرأة ونظام وصاية الولى والذى يعنى أن تطلب المرأة الإذن من وليها(زوجها أو أبيها أو عمها أو أخيها أو ولدها) قبل الخروج للعمل أو للسفر، ولم تشترك امرأة فى إعداد المدونة والتى تم تعديلها نهائيًا عام ٢٠٠٤ (باكر).

ولا يختلف قانون الأسرة الجزائرية كثيرًا عن الشريعة، وتراجع المصلحون عام ١٩٨٤ عندما تمت مراجعة وتعديل القانون بطريقة سرية، بحيث أصبح محافظًا أكثر من ذى قبل، فقد عادت قانونية تعدد الزوجات والطلاق باليمين فى الجزائر مع وجود قوانين تمنع المرأة من الزواج حسب رغبتها أو العمل دون تصريح من ولى أمرها أو طلب الطلاق، إلا إذا ثبتت بعض الأسباب المؤكدة لذلك فى القرآن، أو أن ترث أكثر من نصف نصيب الرجل، ومنذ الاستقلال أصبح سلوك النساء محل اهتمام الإسلاميين والقوميين، ثم ضيقت قوات الـ FLN الخناق على النساء حتى عدن لبيوتهن، وذلك عام ١٩٦٢، أما بالنسبة للاتى لم يفلح إلقاء الرعب فى قلوبهن تم تهديدهن من

قبل الـ FIS بعد ذلك بثلاثين سنة (هيلى-لوكاس، ١٩٩٠). تلاحظ مارى أنى هيلى لوكاس:

> خلال حروب التحرير لم يكن مسموحًا للنساء بالحديث عن حقوق المرأة، ولا قبل الحرب ولا حتى بعدها، فالوقت دائمًا ليس مناسبًا. الدفاع عن حقوق المرأة الآن - والآن تشير لأى لحظة تاريخية - يعد خيانة للشعب والأمة والثورة والدين والهوية القومية والجذور الثقافية...

وقد أوضحت الصحفية الجزائرية المعروفة فضيلة مرابط عبث ذلك الموقف عام ١٩٦٢:

> أخيرًا وجدت متحدثًا أعلن قائلاً "إن مشاكلنا معقدة لكن أسبابها واضحة... يجب على الشابات الجزائريات التمسك بالتقاليد الطيبة والتخلص من العادات السيئة والتقاليد البالية... ويجب ألا يخلطن بين التقليدية المعتادة والتقليدية الاستعمارية، فهذا لصالحهن (١٩٧٧)!

مرابط تشير بالطبع إلى مداهنة الـ FLN، لكن كريمة بنيون توضح أن الـ FIS تشترك أيضًا فى هذا الحديث الخادع. يطلق المحافظون على الحركة النسوية حزب فرنسا، فى حين أنهم أنفسهم كانوا يتدربون فى أفغانستان على يد المخابرات المركزية الأمريكية، وبالتالى أصبحوا حزب أمريكا (١٩٩٥).

فى تونس اتخذ التعامل مع قضية المرأة أسلوبًا مختلفًا، وكان بورقيبه على

وفاق مع الزيتونيين عام ١٩٥٥ قبل الاستقلال مباشرة، بعدها فاز بورقيبه بالرئاسة عقب إطلاق سراحه مباشرة، وقاد الحركة النسوية كوسيلة للحصول على قوة سياسية. وبعد وصوله للرئاسة قسم جامعة الزيتونة، وفى الوقت نفسه كون سلطة مركزية واسعة، وحظر تكوين تنظيمات غير حكومية، كما أنهى الأحزاب الاشتراكية. وكانت رسالته للمرأة فى تلك الفترة وطوال فترة رئاسته محافظة، ولم يرغب أن تتسرع المرأة للحصول على رفع الوصاية. وفى الوقت نفسه اتخذ إجراءات لتقليل معدل الأمية بين الفتيات، التى وصلت لنسبة ٢٥٪ فى المرحلة العمرية ١٠-١٤ عاما عام ١٩٥٦، ثم وضع قانون الأسرة، واعتمده أمين باشا فى نفس العام، وكانت فيه تعديلات كبرى للنظام المالكى، فقد منع الزواج بالإكراه وتعدد الزوجات، وشرع الزواج المدنى عام ١٩٥٨، واستبدال الطلاق باليمين بالطلاق القضائى الذى يمكن كل من الرجل والمرأة من المطالبة بالطلاق. وفى الأول من يونيه ١٩٥٩ تم التصديق على الدستور الذى أعلن أن كلّ التونسيين بما فيهم النساء سواء أمام القانون (داود، ١٩٩٦، مدمى دارجوث، ١٩٩٦).

وفى سبعينيات القرن العشرين دخلت المرأة مجال العمل بأعداد كبيرة، فعملت فى المصانع مثل مصانع الأنسجة، واستمر بورقيبهة فى تأكيده على أهمية القيم العائلية: فأعلن عام ١٩٧٦ أن دور الأم أكثر أهمية للمرأة من دورها كمواطنة (داود، ١٩٩٦، مدمى دارجوث، ١٩٩٦). شهدت فترة السبعينيات كذلك نشأة حركة التوجه الإسلامى بمشاركة كاملة للنساء، وفى

عام ١٩٧٦ عقدت هند شلبى، أستاذ علم الأديان، مؤتمرًا تليفزيونيًا حول تحرير الإسلام للمرأة وأخطار التغريب، وكان هذا بداية حركة الحجاب فى تونس. وكانت حركة التوجه الإسلامى تستمد قوتها بترتيب زيجات بين أعضائها، وكان الإسلاميون يعقدون ما يعرف بالحلقات، وهى تجمعات تعنى بمناقشة حرية المرأة العلمانية، والقانون المعدل وسياسات الحكومة لتخطيط الأسرة المتحررة والتنديد بها. وطالبت المرأة باعتراف رسمى من الدولة بحركة التوجه الإسلامى كحزب، لكن جرمت تلك الحركة عام ١٩٨١، وسجنت قائداتها (داود، ١٩٩٦، ميدمج، ١٩٩٦).

وفى سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين ظهرت حركة نسوية تجريبية، وازدهر نشاط طاهر حداد خلال هذه الفترة، أما جريدة **النساء** فنشرت ثمانية أعداد فى الفترة ١٩٨٥-١٩٨٧، ثم تولت فتيحة مظلى وزارة الأسرة وترقية المرأة عام ١٩٨٤، ثم تبعتها امرأة فى تولى منصب وزير الصحة عام ١٩٨٦، وحصلت سيدة على منصب سفيرة عام ١٩٨٧ (داود ١٩٩٦). قام بعد ذلك زين العابدين بن على بانقلاب سلمى فأعاد بورقيبه لرئاسة تونس، وبدأت النساء فى مغادرة أعمالهن، واستمرت الإصلاحات فى القانون منذ ١٩٩٢-١٩٩٤، معطية حرية أكبر للمرأة، وألغى النظام التعليمى منع الاختلاط، وأصبحت مكانة المرأة بارزة فى الحكومة التونسية، وكذلك فى مركز الأبحاث والوثائق والمعلومات الخاص بالمرأة، والذى تم تأسيسه عام ١٩٩١ وتولت رئاسته سكينة بوراوى (داود، ١٩٩٦). واتبع النظام الجديد سياسة القمع منذ عام ١٩٩١، وتضمن ذلك الرقابة على التعليم والتحكم فى

المواطنين، فكان الحفاظ على الأمن هو الهدف المسيطر على النظام، كما أجبر المثقفين على الصمت (داود، ١٩٩٦) واختفى بعضهم. وفى الوقت نفسه نالت قضايا المرأة اهتمامًا ملحوظًا، وعقدت حركة النساء العلمانية صفقة شيطانية: بأن تدعمها الحكومة مقابل التغاضى عن قسوة التعامل مع المنشقين وبخاصة الإسلاميين، ولا يمكننا لومهن على ذلك لأنه بالرغم من إقامتهن فى الجزائر، إلا أن حياتهن وأمنهن عرضة للخطر. وبما أن التمثيل السياسى للمرأة فى المغرب تتحكم فيه الدولة، لذا فإن بعض النساء بحثن عن أساليب أخرى للتعبير عن أنفسهن، فقد استطعن تقديم أنفسهن من خلال فنونهن، كالعروض الفنية والكتابة والرسم، وغالبًا قدمت تلك الفنون بمعزل عن الحركة السياسية، فأصبحن ممثلات لأنفسهن وتعاملن مع اللغة والثقافة كما تراءى لهن.

الإبداع النسائى

المطربات والراقصات

جسد المرأة المؤدى محل شبهات بسبب قوته، وبالتالى سلبه المجتمع تلك القوة، ويدور التناقض كله حول محور يصل بين أمرين: الحياء والرغبة، وقد أدركت قوى الاستعمار وكذلك الشعوب المحتلة بشمال إفريقيا أهمية الحاجة لترويض جسد المرأة. عند مجىء الفرنسيون للجزائر قابلوا مجموعة من النساء من منظمات الحفلات، يطلق عليهن نيليات من قبيلة أولاد النيل، وقد أتاح لهن عملهن الاجتماعى حرية شخصية كبيرة، وكانت لهن الحرية فى

اختيار رفقائهن وغالبا كان يدعمهن راعٍ، لكنهن لم يكن عاهرات بالمفهوم الغربى للكلمة، أما الرقصات التى اشتهرن بها، فتتميز بحركات معقدة، وقد حولهن الفرنسيون لعاهرات وذلك بإرغامهن على الرقص بملابس فاضحة (لازرج، ١٩٩٤)، وزالت شعبية نشاط النيليات، لأنه لم يستمر على ما كان عليه. وأعضاء فرقة النيليات كن عرضة للإهانة من الفرنسيين، بما أن عروضهن كانت مدرجة فى جدول أعمالهم، فقد كن عميلات لإحداث الفوضى بالنسبة لطرفى الصراع على السلطة، لذا كان يجب التحكم فيهن.

وقد استمرت عروض الشيخات الغنائية الراقصة فى كل من المغرب والجزائر لأنها تخدم الاهتمامات الأبوية، ويطلق كابتشان على تلك العارضات اللاتى أصبح اسمهن مرادفًا للرذيلة "كناية عن التعدى الأنثوى" (١٩٩٤). والشيخات هن نساء من العامة، مستبعدات اجتماعيًا، تجاوزن حدود الحياء، ولهن حرية فى الحديث والحركة لا تتمتع بها سيدات الطبقة الراقية. وقال شبشوب إن اختطاف النساء لتحويلهن لعاهرات كان شائعًا فى المغرب، لذا فإن انضمامهن للشيخات كان يعد ترقية فى المكانة (١٩٩٧ج)

وكان وجود الشيخات فى حفلات الزفاف والخطوبة وغيرها شيئًا لابد منه، وكما يرى شويلر يمكنهن أداء الكثير من الفنون كالغناء وقرع الطبول وارتجال الشعر والحفاظ على التراث الموسيقى (١٩٨٤). وكانت أغانيهن تبدو أحيانًا تافهة فى رأى الجمهور، وفى أحيان أخرى كانت تتضمن استعارات

كثيرة تثير خيال النساء، والذى يعتبر منطقة أخرى محرمة. منحت أولئك النسوة فى الغالب الشباب خبرتهم الجنسية الأولى، وكذلك كن يوضحن للنساء من خلال عروضهن العامة إمكانية جموح رغبة الإناث (كابتشان، ١٩٩٤)، وليس من الغريب أن عروضهن تقدمها وسائل الإعلام التليفزيونية بالمغرب، فقد أصبحن رمزًا قوميًا شعبيًا متطهرًا من رغبته. ويتميز غنائهن بصوت قوى مشابه للأسلوب المستخدم فى كورس النساء البلغاريات، وتقنيات النداء والرد، والرقصات التى قدمنها كانت تتضمن حركات سريعة لأردافهن بعد إحاطتها بإيشارب أو حزام، والكثير منهن بدينات فالبدانة من مقومات الجاذبية الحسية، لكن القوام المثالى يتغير تبعًا للصور المستمدة من الغرب.

وتذكرنا فان نيوكيرك أن الفنانات مثل أعضاء فرقة الشيخات كن يعتبرن سيئات السمعة فى الشرق الأوسط وشمال أفريقيا منذ العصور الوسطى (١٩٩٥)، وفى عملها عن العوالم والغوازى فى مصر أوضحت أنه فى القرن ١٩ كانت المرأة التى تقدم عروضها فى الشوارع تكره على الرذيلة وذلك لأهداف داخلية وخارجية، فأحيانا يفرض عليهن ضرائب كثيرة، وأحيانا أخرى ينفين خارج القاهرة. والرقص الشرقى كان إفسادًا للعروض التقليدية شجعه البريطانيون، تمامًا كما فعل الفرنسيون مع عروض النيليات فى الجزائر. وأحد ردود الفعل للفنانين المصريين تجاه إهانتهم المستمرة وتهميش أدوارهم، كان تطوير لغة سرية عرفت بالسيم. والسيم فى الواقع عبارة عن مجموعة كلمات يستخدمها الفنانون الشواذ سواء رجال أو إناث، والأراجوز

كانت له لغته السرية، وكذلك فعل المطربون والراقصون سواء فى الشوارع أو النوادى الليلية، فاستخدام السيم يتيح للعارضين اتصالاً خاصًا فيما بينهم، ويساعدهم على تناول مواقف اجتماعية طريفة. ولا يوجد مصدر واحد يذكر وجود السيم فى العروض المغربية، وتبدو أهميته للأراجوز واضحة.

الراويات

إحدى الصفات المميزة للنصوص المسرحية بشمال إفريقيا ثرائها بالقصص والقصائد المنقولة شفاهة خاصة بين النساء، وتقتبس وبر من فرنا قولها عن النساء التونسيات "إنهن يخترقن ويوضحن ويكتشفن عالم الرجال من خلال سرد الخرافات أو القصص الخيالية، وكان ذلك السرد للقصص فى النصف الأول من القرن العشرين مخرجًا متنفسًا للنساء المهذبات الوقورات فى البيوت (١٩٩١). وقد قامت المثقفة التونسية مونيا حجيج بعمل دراسة عن قومها فى تونس ويطلق عليهن البلدى، وعادتهن فى سرد القصص. وهن يماثلن الفاسى فى المغرب، على درجة من الثقافة، ولهن لكنة عربية خاصة، ويشتركن فقط فى بعض المهن، ويؤكدن فى قصصهن الاختلاف وذلك بتقليد اللهجات للآخرين (حجيج، ١٩٩٦). وتوصلت حجيج إلى أن "تلك الحكايات تعكس المستويات الأخلاقية السائدة، كما تظهر الاتجاهات وتوضح العلاقات والممارسات التى ربما تخالف تمامًا القوانين الاجتماعية أحيانًا، والتى تنقل لمستمعيها إمكانيات هدامة وشخصيات بديلة.

وترى حجيج أن هناك رابطًا بين أمية المرأة قبل الاستقلال وقدرتها

العظيمة على سرد القصص، فمعدل التعليم المتنامى يعنى تراجعًا فى سرد النساء للقصص داخل البيت (١٩٩٦). وتسرد نساء البلدى القصص لبعضهن البعض فقط، ونجاح حجيج فى جمع تلك القصص فى دراساتها كان راجعًا لأنها منهن، فكانت فى لقاءاتها معهن تواجه باستفسارات عن نسبها "ابنة من أنت؟" والقصص نفسها كانت تسرد نهارًا أثناء تأدية الأعمال الجماعية أو ليلاً، وأيضًا أثناء الاحتفالات بالزواج أو الخطبة أو الختان. وكل قصة بلدية لها افتتاحية سهلة أو معقدة، وهو يماثل ما تسميه حجيج خطابًا استعاريًا. وهى توضح خطوات إحدى تلك الافتتاحيات، حيث تبدأ القاصة بالصلاة على النبى وتؤكد أهميتها أمام جمهورها، ثم تعلن أن الحكاية جميلة ورائعة وغامضة وغريبة، ثم تقدم شخصية "عزيزة الستات"، وهى شخصية تتكرر فى كثير من القصص، وهى عجوز شريرة ترتدى شالاً أخضر اللون لخداع السذج وإقناعهم أنها تقية، واللون الأخضر له قدسيته عند المسلمين، وهى امرأة متحركة ونشيطة.

وتذكر عزيزة عروض تونسية نسوية أخرى تظهر فيها شخصية عزيزة الستات، فهى سيدة العرض فى "مسرحية السيدة ذات الشال الأخضر"، والتى تقدمها مجموعة من النساء لجمهور من النساء فقط، وكل شخصيات الرجال فى هذا العرض تقدمها نساء متنكرات فى هيئة رجال، أما تيمة المسرحية فهى إساءة معاملة سيدة شريرة لخادمتها الشابة، وتحاول السيدة قتل الخادمة، لكن تفلح أمها الماهرة فى إنقاذها (١٩٧٥). وسنرى قسوة معاملة المرأة للمرأة تتكرر فى العروض التقليدية وكذلك المعاصرة التى تقدمها نساء شمال إفريقيا.

ينقل الأمازيغيون المغاربة أن الفتيات المراهقات يعبرن عن أنفسهن من خلال نظم الشعر وإلقائه، والفتيات اللاتى بلغن سن الزواج يرقصن أمام جمهور من الرجال فى حفلات الزفاف (١٩٨٧)، ويلقين أبياتًا شعرية من نظمهن. تلك النساء اللاتى تعلمن نظم الشعر منذ سن السادسة يمثلن حفل العروس، فهن يتوافدن لساحة العرض فى مجموعات رباعية، ويرقصن رقصة موحدة متداخلة، وتردد كل واحدة شعرًا عذريًا، ثم ينهين العرض برقصة متماوجة لإظهار جاذبيتهن. ونظم الشعر العذرى كان طريقة المؤلفات للسخرية من عادات المجتمع القروى، ولمواجهة التعاويذ المسلطة عليهن، ولتهدئة أو استفزاز المنافسين، ولمعاتبة الأحباء، وأيضا لإظهار سحرهن أمام أزواج المستقبل. وأحد تلك الأشعار كان لرفض عريس غير مرغوب فيه، فتنظف المتحدثة غطاء رأسها، وتعلقه ليجف على أعشاب ذابلة، وتخبر المتقدم أن يأخذ بعيدًا ما معه من سكر، وذلك لأن العريس المنتظر يجلب معه سكر لوالد العروس لفتح باب النقاش فى أمر الزواج. وغطاء الرأس المذكور هو الذى سترتديه العروس فى زفافها، والأعشاب الجافة تستخدم لعمل الصابون، وباستخدام استعارات التطهير تلك، تعلن المؤلفة على الملأ رفضها للعريس المتقدم، وأنها لن تحضر مفاوضات إتمام الزواج، فتلك طريقتها الوحيدة لإعلان رغبتها.

وفى أماكن أخرى من المغرب تشترك النساء فيما يطلق عليه كابشان

"خطابة الأسواق"، وهى عروض ترتبط ببيع المنتجات وتقديم الخدمات، وكابشان يتناول عملين من تلك الأعمال: الأول **المجذوبة** لناسك صوفى والآخر **العشابة** (١٩٩٦). وقد صنفت ديجوا المجذوبة كواحدة من كثير من الحمقاوات فى حكايات شمال إفريقيا (١٩٩١)، فهى تبيع الأعشاب والجذور والجواهر فى السوق، والتى تعد موقعًا فعليًا للأوبئة والتدمير بالرغم من وجودها فى مناخ اجتماعى واقتصادى متغير، ويحتمل أن تكون تحت مراقبة الحكومة، إلى أن يتم إبعادها عن المدينة أو تدميره (كابشان، ١٩٩٦).

والمجذوبة تابعة لمولاى إبراهيم تقتبس مقولات سيدى عبد الرحمن، وهو ناسك زاهد حكمه معروفة، وهى لا تعلنه كشخص، لكنها تقلد مباشرة الصوت الذكورى الذى يتوعد سحر النساء، ويلقى بالشك على تصرفاتها. تربط نفسها بالصلاح عن طريق اقتباس نصوص دينية مأثورة وتأول تلك النصوص من خلال سلوكها المتناقض، وتعلن على الملأ الشئون الخاصة لعملائها، لإبعادهم عن مشاكلهم (١٩٩٦). وتفعل العشابة نفس المثل باقتباسها نصوص دينية، لكنها تستخدم لغة طبية واضحة لتشير إلى ما يتعلق بصحة المرأة كالطمث والولادة بأسلوب صريح، وهى تبرر موقفها بقولها إن الأطباء والكهنة يتحدثون بمثل هذا الأسلوب، وبالتالى تزعم أن أفعالها لها صبغة دينية وتعليمية. وتقوم كل من العشابة والمجذوبة بتهميش دور المرأة واستخدام أحاديث ذكورية من أجل تدعيم سلطة الرجل.

والنساء أيضًا بما أنهن جمهور مشارك، فهن يلعبن دورًا هامًا فى عروض الحلقة، أما دور مولات سر فى العروض المغربية التقليدية فهو التوسط بين من هم على وشك الزواج، وهى سيدة تتحرى بلباقة التاريخ الجنسى للعريس ثم توضح برقة وبأسلوب مرح أمام كل نساء المجتمع هذه الأمور للعروس البكر، وهكذا فإن مولات سر من خلال قدرتها على إزالة الحواجز بين شرائح المجتمع من الذكور والإناث، تسهل إعادة الوفاق والاتصال بين الرجال والنساء (شبشوب، ١٩٩٧)

النساء والعروض: تخطى الحاجز

علاقة المرأة بالتطور الثقافى والسياسى والاجتماعى غامضة، فالنساء فى التاريخ الحديث كن نادرًا ما يتدخلن فى صنع القرارات الاجتماعية والسياسية، فالتطور دائمًا كان يحدث حولهن أو من خلالهن، والاعتقاد أن المرأة وعاء ثقافى يجعل المرأة فى وضع احتواء للثقافة، وليس وضع تعريف بها. وتشارك الفنانات، خاصة اللاتى يقدمن عروضهن أمام الجمهور فى مجتمعات تنظر ثقافتها لهذه الأنشطة على أنها ممنوعة أو مقيدة، فى مشروع التطوير بأسلوب غير مباشر، ويقمن غالبا بتوجيه مشروع تطوير محدد، فهن يشبهن ذرة رمال داخل محارة، تحركاتهن مثمرة. وتوضح الفنانة الاستعراضية جيليرمو جوميز-بينا كيف يحدث هذا:

> إن وجود الاختلاط يكشف الأخطاء والتحامل والمخاوف التى يسببها مركز التوضيح الذاتى. إنه يذكرنا بأننا لسنا نتاج ثقافة واحدة فقط، وأننا نملك هويات متعددة وانتقالية، وأنه بداخلنا أصوات وأنفس كثيرة ربما كان بعضها متناقضًا، ويخبرنا أنه لا بأس بهذا التناقض (١٩٩٦).

فى شمال إفريقيا خاصة فى المنطقة الغربية التى احتلها الفرنسيون من قبل، يخفى ذلك التناقض المثمر أخطارًا متعددة بالنسبة للمرأة، مثل أن يطردن أو يقتلن خاصة فى الجزائر، حيث أصبح العنف الحوار الدموى الذى يتم إما على أجساد النساء وبعض المنبوذات اجتماعيًا أو من خلالها كما رأينا، لذلك ليس من الغريب صعوبة الحصول على مسرحيات كتبتها نساء. والنصوص الموجودة بالفعل بها قيم علمية وتاريخية واجتماعية كثيرة، لأنها كتبت نتيجة مواقف متوترة على حدود الثقافة، والنساء يفضلن البقاء بالخارج والنظر للداخل فقط.

وعلى الرغم من المخاطر هناك عدد متزايد من النساء يكتبن ويقدمن المسرحيات والأعمال التليفزيونية والنصوص التمثيلية فى شمال إفريقيا الناطق بالفرانكوفونية، وعدا الكاتبات الجزائريات آسيا عبد الجبار وفاطمة جالير وهيلين سيسو ودنيس بونال وليلى صبار، فالباقيات كلهن مجهولات بالنسبة للناطقين بالإنجليزية، لكن كتاباتهن ضرورية لفهم ممارسة النساء للعروض الفنية فى شمال إفريقيا، والتى تقتصر فى تناولها على دراسات الأصول البشرية التقليدية. واضطرابات الحركة النسوية الخاصة بالتطوير

فى فترة ما بعد الاحتلال فى شمال إفريقيا تبدو واضحة بالتحديد فى العروض التى اختلط فيها الأسلوب الغربى بالأسلوب التقليدى، وأيضا فى تعدد اللغات الذى انتشرت بعد الاحتلال. تقول جوديث باتلر:

> كونك أنثى يعد سببًا ليس له معنى، لكن لكونك امرأة يجب أن تصبحى امرأة... أن تجبرى جسدك على تأكيد فكرة تاريخية عن المرأة... أن يصبح الجسد علامة ثقافية... أن تقنعى نفسك بالاستجابة لأفكار تاريخية محددة... وأن تفعلى ذلك على أنه مشروع مادى ومساعد (١٩٨٨).

واستراتجيات العرض وسيلة فعالة للتكيف، والنساء اللاتى تفرض علي صورهن وشخصياتهن مجموعة من الضوابط، ربما يتجاوبن بإظهار تلك الصور بما يخدم مصالحهن أو يقلل من مضارهن الحتمية، وربما يرفضن ذلك تمامًا، وبالتالى يجعلن مشروع السيطرة عليهن أقل إرضاءً للسلطة.

النساء والكتابة: جسد من الكلمات

هناك دليل على وجود أدب شفاهى لنساء الشرق الأوسط (ميرولا، ١٩٩٦)، ويرجع هذا إلى العصور الوسطى عندما دونت **ألف ليلة وليلة** لأول مرة (أحمد ١٩٨٩)، فقد ألهمت تلك الليالى العربية الألف وراويتها شهرزاد مخيلة الغرب، لدرجة أنهم حولوها مؤخرًا لحلقات مسلسلة فى شبكة

تليفزيونية كبرى فى الولايات المتحدة. ناقشنا سرد القصص والتمثيل، وسنتعرف على الأدب أيضًا. إنه الأدب الذى يخوض الصراع مع العلم، ولم تعد **ألف ليلة وليلة** أدبًا إلا بعد تدوينها، لأنه إلى وقت قريب فى الشرق الأوسط كان الأدب فيه تحامل سببه النوع، ولا يعنى هذا أنه لم تكن هناك نساء متعلمات: فها هى قصة تذكرها آسيا عبد الجبار عن إحدى تلك النسوة المتعلمات فى روايتها **السجن الكبير جدًا** (١٩٩٩)، وتدور حول نبيلة احتفظت بنص خوفًا من تدميره، وهربت إلى الصحراء لتنجو بنفسها (كليرك، ١٩٩٧). وفى عمل آخر **فانتازيا**، تناقش القوة المدمرة لطفولة فتاة:

> سيدوى صوتها بالرغم من قمعه... قصاصة ورق... قماشة متجعدة... يد لخادمة فى الظلام... طفلة تركت للمجهول... ستطير الكلمة المكتوبة من النافذة... وتصبح زرقة السماء فجأة بلا حدود، فالاحتياطات كلها كانت بلا جدوى (١٩٨٥).

وتلاحظ سيسو فى مقال مشابه أن الكتابة تفعل للصامتين ما لا يفعله الكلام، حتى لو كان الصمت حياء. "لا أدرى كيف يمكننى السكوت كلية، أنا أخادع. أقول لنفسى: أكتبى، فعندما تكتبين لا تتحدثين مع أحد، لكنى عندما أكتب أيضًا أصل دائمًا لشخص ما" (سيسو، ١٩٩٤)

ولمرنيسى رأيان عندما تتحدث عن كاتبات وأديبات شمال إفريقيا، ففى **أحلام التجاوز**، وهى سيرتها الذاتية تذكر **النسايات**، مجموعة مؤلفات

للمؤرخين العرب تبيين إنجازات النساء (١٩٩٥)، لكنها تقول فى **خوض المعركة اليومية**، عملها الأول عن دراسة الأصول "لم أسمح لأحد بإخبارى أنه فى تراثنا يوجد نساء متعلمات، فتراثنا كما خبرته وأنا طفلة ومراهقة وبالغة تراث غامض ومشوه (١٩٨٩). وتناقضها الوجدانى عرض للتفكير المزدوج الذى تتعرض له إنجازات النساء، وهى محقة فيما ذكرت، فـ **النسايات** سمحت لنساء معينة بالانضمام للدستور العربى للمعرفة، بينما ظل إنتاج معظمهن مصنف فى خانة الفلكلور لأنه إلى وقت قريب كان فى حاجة ليد رجل ليدونها.

"فلكلور" هى كلمة من الكلمات الكريهة التى أصبحت تشير إلى تفاوت القوة، خاصة فى أدب منطقة شمال إفريقيا، لاحظ السهولة التى تستبعد بها جاكلين كاى الأدب الأمزيغى عن طريق استحضار الفلكلور، وفى الوقت نفسه الشفاهة فى تقديم ديوانها الشعرى عن أدب شمال إفريقيا (١٩٩٢). تقف كاى هنا موقف الدفاع، بدلا من أن تعترف بصراحة بأنها لا تملك المعرفة ولا المؤهلات ولا المصادر التى تمكنها من تضمين الأمازيغية فى مجموعتها، وهى تهاجم الأدب البربرى ذا الطابع الفلكلورى. ومن ناحية أخرى تدافع وبر عن الفلكلور فى دراستها للحكايات التونسية فى كليبيا:

> وجدت الفلكلور ليس قيدًا بل سلاح يستخدمه الناس ضد قمع وسيطرة ثقافة الدخلاء. يجب أن تكون الطبيعة الغامضة متعددة الأصوات للتواصل الفنى مفيدة بوجه خاص فى دراسة فترة ما بعد الاحتلال أو دراسة أقلية صغيرة، حيث إن ما يريد الشخص

قوله لجماعته هو بالتحديد نفس ما يتجنب قوله للحاكم (١٩٩١).

عندما تعلمت النساء المغربيات كن أول من أنشأ أدبًا فرانكوفونيًا فى شمال أفريقيا، وذلك بمعاونة جزائريات تلقين تعليمًا فرنسيًا يقدن هذا الاتجاه، وقد بدأن يعرفن ماذا يعنى وقوعهن بين ثقافتين، بسبب الوعد الكاذب من المستعمر برعايتهن. أول رواية فرانكوفونية **الياقوت الأسود** كتبتها مارجريت تاوس أمروش عام ١٩٤٧، وهى ابنة مؤرخ منفى وهو فادهما منصور أمروش، والذى اعتنقت عائلته المسيحية وانتقلت للعيش بتونس فى الفترة التى سبقت حرب الاستقلال. وبعد رواية أمروش تبعتها رواية **عزيزة** لجميلة ديباشى عام ١٩٥٥، ثم رواية **جورجيت** للكاتبة فريدة بلغول عام ١٩٥٧، وفى نهاية ذلك العقد بدأت آسيا عبد الجبار أيضًا الكتابة بالفرنسية، لكنها انتقدت لنقص التزامها السياسى فى عملها أثناء الحرب، وقالت عقاد عام ١٩٧٨ إن كاتبات شمال إفريقيا كن حتى ذلك الوقت ينتمين للطبقة الراقية، ومتعلمات وبعيدات عن المشكلات التى تواجهها المرأة فى الطبقات الدنيا.

الجزائر

كانت هناك نهضة فى الأدب العربى فى الجزائر عند الاستقلال، لكن الإنتاج الفرانكوفونى لم ينته، لأن لغة المستعمر تمثل وظيفة لموضوعات ما بعد الاحتلال، ووجدت الكاتبات أن استخدام تلك اللغة فى توضيح الحقائق التى لا يمكنهن التعبير عنها بُلغتهن الأم مفيد للغاية. وبالطبع تهدف البعثات

لأوروبا وأمريكا إلى التركيز على الكتابة الفرانكوفونية، لأنها أكثر سهولة، سواء فى أمور الطبع أو من الناحية الأكاديمية أو السياسية. وفى منتصف السبعينيات ظهر عدد كبير من الكاتبات، من بينهن عائشة لمسين التى هوجمت روايتها **سماء من الحجر الأرجوانى** (١٩٧٨)، لفشلها فى تمجيد الثورة ولكون بطلها رجلاً. فى حين لم يوجه أى انتقاد للمؤلفين الرجال مثل رشيد بوجدرا وكاتب ياسين لأن رواياتهم تدور حول شخصيات نسائية (طاهون، ١٩٩٢)، ورواية **سماء من حجر أرجوانى** بها نمط شخصية مثيرة للاهتمام، وهى المرأة الخائنة دليلة، امرأة معذبة ترقص للحصول على قوتها، تخون جيرانها لصالح الفرنسيين، متسببة فى مقتل اثنى عشر شخصًا، وخيانتها تخدم مصالحها الخاصة وليست مصالح القضية فى طريقها للحصول على سلطة من موقع ضعف (مستغنمى، ١٩٨٥)

وحتى عام ١٩٨٣ عندما حلت "المؤسسة القومية للكتب" محل "شركة النشر والتوزيع القومية" كان صعبًا للغاية الحصول على رواية نشرت فى الجزائر، فقد عانت النسخ الأصلية لسنوات، واستمر الكتاب فى نشر أعمالهم فى أوروبا، وفى مقدمتها فرنسا، إما لأن لهم عقودًا هناك أو لأنهم نفوا أنفسهم (ديجوا، ١٩٩٤). وحجب النشر باللغة الفرنسية إسهامات كاتبات مثل فطومة تواتى ومولود مامرى، اللاتى كانت مساحتهن الأدبية لا تستبعد الكتابة بالفرنسية، لكنهن فشلن فى ربط شهرتهن بالأمازيغيين (ميرلو، ١٩٩٦). والجيل الحالى من الكاتبات الجزائريات صغيرات للغاية، لم يشاركن فى

الحرب (ديجوا، ١٩٩٤)، وقد بدأن أخيرًا فى التخلص من الأعباء الملقاة عليهن من قبل الثوريات مثل فانون، اللاتى رغبهن فى إنشاء أدب قومى عن طريق وضع مصالح الوطن فوق مصالحهن (فانون، ١٩٦١)

تونس والمغرب

تقدمت الكتابة بالعربية على الإنتاج الفرانكوفونى (ديجوا، ١٩٩٤)، وذلك هو الحال بالنسبة للدراما والرواية، وقد همش دور الكاتبات فى البلدين (طاهون، ١٩٩٢). وظهرت أول رواية فرانكوفونية لكاتبة مغربية عام ١٩٥٨، عندما نشرت الكاتبة اليهودية إليسا شمنتى فى **قلب الحريم: رواية مغربية**، أما فى تونس فبدأت تظهر روايات الكاتبات عام١٩٧٥، ويلخص شبشوب ذلك الاتجاه بإعجاب:

> لو أن عائلات الأربعينيات والخمسينيات كانت تفخر ببناتها الجميلات والهادئات والناعمات، فإن عائلات الثمانينيات والتسعينيات تجد نفسها أكثر فخرًا ببناتها القويات الذكيات والنشيطات والمتحركات... إننا نشهد عملية ميلاد صورة جديدة للمرأة، تقاس بالنسبة لمشروع اجتماعى جديد، يستوعبه جيل فى قلب التغيير (١٩٩٤).

والمساحة لا تسمح بمناقشة كاملة لروايات النساء فى المغرب، ولا حتى معرفة الشعر والسير الذاتية، المجالان اللذان نبغت فيهما النساء منذ الاستقلال. ولحسن الحظ لم تتجاهل تلك الأعمال الأدبية، ونوجهكم

للمصادر الآتية: ميرولا ١٩٩٦، وودهل ١٩٩٣، وطاهون ١٩٩٢، وبالطبع ديجوا ١٩٩٠ و١٩٩٢ و١٩٩٣ و١٩٩٤ الذى هو جد علم المحفوظات والكتب المغربية، وكذلك شارل بون وأبحاثه فى جامعة باريس نورد ١٩٩٢.

وتمثل حالة النساء فى شمال أفريقيا وما فعلنه كرد فعل لظروفهن إطارًا عامًا للمسرحيات التى نحن على وشك دراستها، ويمكن أن نجد سياقًا فوريًا فى حياة المؤلفات أنفسهن اللاتى كانت لديهن رغبة فى أن تتضمن أبحاثهن حياتهن وأعمالهن، وحول ذلك يدور الفصل التالى.

الفصل الرابع

كاتبات دراما مهمات والأنواع الأدبية التى يعملن فيها

تحيط الصعوبات بالكاتبات والممثلات فى شمال إفريقيا من كل جانب، والنساء عرضة لنقد لا يتعرض له الرجال سواء لعملهن أو لشخصياتهن، لذا طورت الفنانات أساليب للتحايل على تلك العقبات، فهن قد يعملن مع زوج أو خطيب لتجنب العار الذى يلحق بالأنثى التى تعمل منفردة، وكذلك المضايقات التى تتعرض لها من زملاء العمل، كما اختارت بعضهن العمل فى مناطق محدودة من المسرح لا تتطلب بروفات ليلية، وغادرت الكثيرات منهن - خاصة الجزائريات - شمال إفريقيا متجهات لأوروبا، فهناك يمكنهن التعبير عن أنفسهن بحرية أكثر، وتقل صعوبة نشر أعمالهن، وهناك أخريات من تونس والمغرب بقين فى بلادهن وواجهن تلك العقبات، ومعظم الفنانات الجزائريات اللاتى نعرفهن إما فى المنفى أو مختبئات، مع قلة مميزة استمررن فى الكتابة والتمثيل بالجزائر.

إنه صراع قوى للغاية، ففى عام ١٩٩٧ التقيت بمسئول عن أحد المسارح الكبرى، وعندما سألته عن الكاتبات المسرحيات فى بلده، أجابنى أن النساء فى دولته "لا يفعلن شيئًا مهمًا"، وأنه يجب عليه دراسة الرجال، وهذا هو الاعتقاد السائد، حتى بين كاتبات المسرح، وهذا ما نرفضه.

وتكتب نساء شمال أفريقيا المسرح منذ عام ١٩٦٠، عندما كتبت آسيا جبار

مسرحيتها **الفجر الأحمر** عن الحرب (جبار وكارن، ١٩٦٩)، ومثل عملهن أدبا مضادا، يكمل أحيانا الاتجاهات السائدة فى مسرح شمال أفريقيا ويعارضها فى أحيان أخرى.

ونقدم هنا بعض كاتبات المسرح الشهيرات. وفى معظم اللقاءات الشخصية التى قمت بها، سألت الضيفة هل ترغب فى قول شىء ما مباشرة لقرائى عن أمر لم نتحدث فيه، قدمت إجابتهن فى هذا الفصل، وللأسف الاستثناءات من هذه القاعدة، كانت مريم ديريسى، فقد قطع ردها مصادفة من الشريط المسجل. وكريستيان شولية أشور، ولطيفة توجانى اللتان كانت لقاءاتى معهما أقل رسمية، ولم تسجل على شريط.

رجاء بن عمار فى مسرح فو بقرطاج، حاصلة على درجة جامعية فى الأدب، وتقول إنه فى هذه اللحظة، كل شخصية مهمة فى المسرح التونسى جامعية. وعندما كانت فى السابعة عشرة من عمرها ذهبت لاحتفال أفينيون، حيث فازت بجائزة على أدائها. وهذه الجائزة قد فتحت لها الطريق للمسرح العالمى وبصفة خاصة المسرح اليابانى. وعلى الرغم من أن تدربها كان على الكلمة، إلا أن شغفها الحقيقى فى المسرح هى الصورة. وهى عاشقة للرقص لذا نجد عملها الحالى معتمد على الرقص. واختيارها للكتابة المسرحية كان ضرورة. وتتجنب المسارح الرقابة على ما تقدمه فى تونس، بتقديم أعمال غير منشورة من تأليفهن.

ومع أنها لم تتلق تدريبا لتصبح راقصة، فهى تجتهد لتقدم شيئًا بمساعدة

جسدها ومن خلاله، بالنسبة لها هو جسد لا يعوقه شىء أثناء العمل (بن عمار، ١٩٩٧). دارت أوائل أعمالها مثل **سبعة من ستة عشر** (١٩٨٤) حول المشكلات الاجتماعية، لكنها لا تنتهج طريقة أو نظرية بعينها، بخلاف النظام الذى يفرضه الرقص. وهى تؤكد الحاجة لوجود اتصال مباشر بينها وبين جمهورها. وهى لم تفكر فى كونها امرأة تعمل فى المسرح، وعملت جنبًا إلى جنب مع الرجال دون مشاكل، لكنها وجدت نفسها تفضل العمل مع النساء.

وعملها فى المسرح أصبح شأنًا عائليًا حيث يعمل كلاً من زوجها وأختها الصغرى فى مجال المسرح، وتعلن هى بمرح أن المسرح مسئول عن حياتها. وهى تريدنا أن نعلم أنه بالنسبة لها تعد الشركة العالمية للممثلين عائلة أيضًا، عائلة تحتاج لأن تصبح معروفة فيها. ولها عائلة من الممثلين فى كل مكان وهذا بالنسبة لها هو المهم وليس حالة الوطن.

سعاد بن سليمان

تؤمن سعاد بن سليمان أن السعادة هى طريقك لتصبح ممثلاً جيدًا. وفى آخر تقرير كانت سعاد تعمل مع توفيق الجبالى وزينب فرحات فى التياترو بتونس. وهى صحفية بجريدة **لا برس** حيث تقوم بعمل تقارير عن الأفلام فى القسم الثقافى، وهى أيضًا ممثلة وكاتبة مسرحية. ولها ميل للسينما، وهى تتحدث على الأقل أربع لغات: العربية والإيطالية والفرنسية والإنجليزية بإجادة تامة. وقد بدأت التمثيل وهى فى سن الثانية عشر، عندما قدمها

أخوها الذى كان ممثلاً أيضًا، لفرقة مسرحية من الهواة، مخرجها هو أنطون ميتروب. وعملت مع هذه الفرقة لمدة سبع سنين، ثم التحقت بمدرسة للسينما فى باريس،و درست الصحافة فى جامعة تونس.و قد حصلت على جائزتين فى أفينيون. وعندما ترك أخوها المسرح ليصبح رجل أعمال، رغبها فى عدم الاستمرار فى مجال التمثيل، لكن أمها شجعتها على الاستمرار. وهى الآن فى أواخر الثلاثينيات ولم يفتر ولعها به قط (بن سليمان ١٩٩٧).

وبالنسبة لها يعتبر المسرح شيئًا ماديًا، وكان للسينما تأثير كبير على عملها على خشبة المسرح، خاصة فى إيقاعها، وهى تبتكر شخصيات "شبه سينمائية"، كما تشير للسينما فى مسرحياتها. أسعدها للغاية "الفيلم الأسود" واستخدمت فكرته الأساسية فى إخراج رواياتها. خاصة فى " دونى فى حجرة مظلمة"، حيث تظهر كلاً من الأغلال والحقنة بوضوح. وكثير من أعمالها سريالية، وتمثل الأحلام جزءً هاما من عملها ككاتبة مسرحية، لكنها لا تستمد الأفكار مباشرة من حياتها، بل تفضل القيام بدور الصحفية مع الشخصيات التى تقدمها. والشخصيات النسوية فى أعمالها أكثر من شخصيات الرجال، لكنها تقول إن ذلك عن غير قصد، وتعترف أنه ربما يكون بسبب مشاركتها بالتمثيل فى المسرحيات التى تكتبها.

أحد أعمالها **دونى** كتبت وقدمت بثلاث لغات مختلفة فى أن واحد. وهى لا تثق بالترجمة، وتتفق مع جليبرت وتمكنيز (١٩٩٦) فى أن الغموض اللغوى

يمكن أن يمثل تجربة مفيدة لجمهور ما بعد الاحتلال. وكما كان الحال مع بن عمار فإن الصورة والإيقاع لهما الأولوية فى عملها، والنص مجرد وسيلة لتوصيل هذه الأدوات (بن سليمان، ١٩٩٧). وتذكرنا بن سليمان أن المسرح السيئ أكثر تدميرًا من السينما الرديئة وهى تريد المجيء للولايات المتحدة لتقدم مسرحيات، فهى تشعر أن تأليف الأعمال عبر الثقافات أفضل من إرسالها معدة مسبقًا. وهدفها من سعيها هذا هو نقل إحساسها التونسى وليس توضيحه. وفى المقابل تتلقى إحساسات خاصة من زميلاتها الأمريكيات عن طريق التبادل الثقافى.

الجزائر

فاطمة جلير

ولدت فاطمة جلير عام ١٩٤٤ ونشأت فى قرية جزائرية صغيرة تسمى العروش، وهى تصف طفولتها الريفية فى مكان رائع، وأمها التى علمتها الاهتمام بمعاناة من هم أقل منهم حظًا من العائلات الأخرى. لم يكن والداها من الأثرياء، لكنهما كانا يمتلكان أرضًا ودوابًا. وكان هناك جوًا من الثقة والاحترام المتبادل بين الجماعات القومية الدينية فى قريتها حين بدأت حرب الجزائر للاستقلال، قبل بلوغها. وربما كانت هذه البيئة هى التى تفسر عدم شعورها بالمرارة والتشاؤم عند مواجهة الرعب اليومى الكامن فى بلدها.

ويبدو أنها تشعر أن المد سوف يغير اتجاهه فى الجزائر، وعندما يفعل

ستكون على استعداد أن تعود بعملها لمصدره. أن استمتاعها بالحياة وتفاؤلها أنتج تراجيديات تبدو حقيقية حيث يتوازن فيها الضحك والمرح مع الشفقة والخوف (جلير، ١٩٩٧).

ويجب على المرء ألا يتجاهل حالة جلير الخاصة ككاتبة مسرحية تعيش خارج بلدها بسبب اضطرابات مضاعفة سببتها حرب الجزائر للاستقلال والأزمة الحالية فى هذا البلد. وبسبب الظروف الخاصة لميلادها ونشأتها، تعد جلير صوتًا فرانكوفونيًا بحق. وهى تقول: "أنا لم أختر فرنسا، هى أتت صاغرة" وكما تصفها كان الاتجاه الوحيد الممكن لواحدة من بنات جيلها عندما تغادر وطنها هو إلى باريس، حيث درست السينما فى جامعة باريس (فرناندية - شانزيه، ١٩٩٦). وإلى الآن مازالت تعيش وتعمل فى فرنسا، وجلير تكتب بالفرنسية لأنها أقوى لغتيها، فهى أمهر فى الكتابة بالفرنسية عنها فى العربية (جلير، ١٩٩٧).

وهى تكتب الروايات والقصص القصيرة منذ عام ١٩٧٥، كما بدأت الكتابة للمسرح فى أواخر الثمانينيات. وأعمالها موجهة أساسًا لجمهور الفرانكوفونية. وإذا تحدثنا عن علاقة حالتها اللغوية بوطنها الأم فهى علاقة معقدة، وتسهم بدرجة كبيرة فى تنوع اختياراتها للتيمة والنوع. وهى تتخطى هوامش عديدة وتتحدث عنها بحب، وبسبب تفاؤلها المتزايد بالنساء ومجتمعيها الأصلى والمختار، فهى ترى أن تهميشها فرصة لتجنب الثوابت. وكما فعل زملاؤها الأفارقة، فقد استخدمت جلير أدوات المسرح غير الواقعى

استخدامًا جيدًا. وكذلك طوعت التراجيديا الكلاسيكية. كل أعمالها معروفة، ومسرحياتها المقدمة جالت العالم كله. والحياة على الهوامش جعلها وأعمالها يتميزان بالصبر والمرونة. فقد صمدت أعمالها أمام الترجمة والرقابة والتصريحات الإدارية والاضطرابات الجزائرية وشمال أفريقيا.

ووصفها النقاد بأنها كاتبة واعدة لكنهم عابوا عليها استخدام الميلودراما (رننج جونسون، ١٩٩٤) ونعتقد أنهم ربما يشيرون للمشاعر المفرطة فى أعمالها، وليس لإدراجها الموسيقى والرقص فى إخراجها لرواياتها. وفى الواقع يتواجد كلاً من الموسيقى والمشاعر فى أعمالها، لكن ربما يعبر النقاد عن عدم ارتياحهم لتقديم جلير ما تسميه مسرحة الحياة اليومية التى تظهر فى وطنها وليس فى مكان إقامتها. وقد أوضحت أن أحد الطرق التى تتعامل بها النساء خاصة الجزائريات، مع القمع المفروض على احتياجاتهن ورغباتهن فى مواقف غير متكافئة القوة هو التعبير عنها مسرحيًا. على سبيل المثال، الأم التى لا ترغب فى أن يعانى ابنها من الآم الختان لكنها فى ذات الوقت لا يمكنها منع هذا من الحدوث، سوف تظهر حزنها على معاناة طفلها بأسلوب مبالغ فيه (جلير، ١٩٩٧).

وحول عنها اختيارها لتقديم هذا النوع من الطاقة الشعورية على المسرح بعض قرائها الغربيين، وتركها مرة أخرى واقعة بين حضارتين.كما أنها تعيش فى واقع اقتصادى ناجم عن حقائق الإنتاج المسرحى فى فرنسا. وعلى الرغم

من كل الاهتمام العالمى الذى حققته مسرحياتها، إلا أنها ليست ثرية، ولا تنتج أعمالها فى فرنسا فى الغالب، وتجد صعوبات فى إيجاد ناشرين لأعمالها النثرية. ومن ناحية أخرى فقد فاقت شهرتها فى الكتابة المسرحية زميلاتها من شمال أفريقيا: ترجمت أعمالها للإنجليزية والألمانية والسويدية والروسية والأسبانية والأوزبكية، كما فازت مسرحيتها أميرة بجائزة آرلتى عام ١٩٩٠ (ليسو ١٩٩٦-١٩٩٧، فاطمة جلير، ١٩٩٦).

لو كانت جلير أمية لأصبحت قاصة، فهى تبدى ندمًا كبيرًا لخسارتها هذا الجانب الشفهى من حياتها (جلير، ١٩٩٧). وبدلاً من هذا فقد قادها حبها للكلمة المكتوبة لتصبح كاتبة للتراجيديا، وتحترف كتابة المسرحيات بشكل كبير كعادة أجدادها على الجانب الآخر للبحر المتوسط. وتستخدم أعمالها التراجيدية كثيرًا من الوسائل التى قدمها الإغريق القدماء: كورس أو اثنان، الطقوس، الموسيقى، والرقص. ويقول براهمى أن الدراما التى تقدمها تهتم بالعلاقة بين الفرد والمجتمع (١٩٩٤). ومثل سوفوكليس كل ما يشغلها الوفاق المقحم فى أغلب الأحيان بين الفرد والمجتمع. ومثل يروبيدس تعالج فى مسرحياتها الروابط بين الأفراد وعلاقتهم بالمجتمع.

وتطلب جلير منا أن نتذكر أن لو أن معرفتنا لاسمها ناتجة عن ارتباطه بالمسرح، فيجب علينا إدراك عدم امتلاكها الوسائل لإنتاج مسرحياتها. وإذا أردنا معرفتها أكثر، يجب أن نقرأ رواياتها وقصصها القصيرة، وسوف تسعد

هى إذا اشتريناها. فالاتصال المباشر مع قرائها يسعدها للغاية، حتى لو لم يكن التجاوب "تصفيقا" (جلير، ١٩٩٧). وقد عبرت جلير عن رأيها فى أن المسرح لا يمكنه تغيير العالم، لكن خطورته تكمن فى أنه يعكس هذا العالم. وهى غير نادمة على عدم عرض أعمالها فى الجزائر، فهى ترى أن المسرح ليس من أولويات وطنها الحالية. هى نفسها لم يمكنها الحصول على تأشيرة لزيارة عائلتها من ١٩٩٢ وحتى ١٩٩٩، وهذا الموقف لم يحل إلا مؤخرا.

وأقرب نقطة للعروش وصلت إليها فى هذه الفترة كان عبارة عن تحقيق تعاون مثمر مع المؤسسات الأكاديمية والثقافية بالمغرب الذى أصبح ملجأ لشوقها وهويتها المزدوجة. وعلى عكس حال الجزائر المضطربة، فقد أصبحت نظرتها أكثر تفاؤلاً. وتعبيرها ليس أقل خطرًا على المؤلف من الشخصيات التى تبتكرها. وعلى كل حال فقد عبرت جلير عن الضغوط الخارجية والداخلية فى حياة النساء الجزائريات:

> أنا أفضل أن أكون كاتبة تبعث الخوف من النفوذ بدلاً من كونى كاتبة ذات نفوذ. أحب أن أكون كاتبة تعشقها السلطة، وتصفق لها، تعيش حياه طيبة، لا تعكس ولا تنتقد شيئًا بعد الآن. أنا لا أريد هذا، لذلك أبقى على الهامش واشعر بالراحة (جلير، ١٩٩٧).

ولدت باسم مريم لويز بن حاييم ثم تتصرت وسجلت باسم ميريليز فى سجلات الاحتلال. وهى أكبر نساء هذه الدراسة سنًا، لكنها ليست أول من كتبت مسرحية. وهى حفيدة موسيقى عربى أندلسى والذى احتفظ بمفتاح بيت العائلة فى أسبانيا داخل صندوق أبنوسى بين نسخة من الإنجيل ونسخة من القرآن. وغادرت عائلتها اسبانيا أثناء حكم الملكة إيزابيلا، والتى كانت فترة طغيان على اليهود والمسلمين.

ومن ناحية الأم فهى تنحدر من سلالة بن موشى، أمازيغى تحول لليهودية، وفر من اضطهاد المسيحية فى وطنه القنسطنطينية ليؤسس مدينة عين بيدا والتى اعتنق بعض أهلها الإسلام، لكن ليس كلهم. وكانت أسرتها فخورة بميراثها الكثير، ونشأت هى فى جو من الحرية. وانتهى كل هذا عندما كانت فى الخامسة وأرسلت لمدرسة فرنسية حيث ضيق عليها لكونها طفلة جزائرية وأجبرت على نسيان لغتها العربية (عاشور، ١٩٨٩).

ولأن بطاقة هويتها التى أصدرتها حكومة الاحتلال، تكشف أصول عائلتها اليهودية، كانت حياتها مهددة بالخطر طوال الاحتلال الفاشى للجزائر أثناء الحرب العالمية الثانية. لذلك أرسلوها للريف لتعيش وسط عائلة مسلمة لفترة. وعبرت هذه المحنة بسلام لتجد نفسها عرضة لخطر الفرنسيين ثانية عام ١٩٥٦، وهذه المرة بسبب نشاطاتها فى المقاومة، ثم أصبحت مدرسة

ريفية عام ١٩٥٢، وحصلت على شهادة الطيران عام١٩٥١ لكنها أجبرت على ترك وظيفتها عندما أصدرت سلطات الاحتلال قرارًا بإلقاء القبض عليها.وحكم عليها غيابيًا بعشرين سنة أشغال شاقة بالرغم من مطالبة المدعى بتطبيق عقوبة الإعدام، لكن لم يلق القبض عليها قط، وقضت بقية الحرب مختبئة (عاشور، ١٩٨٩).

وعندما ذهبت لاستعادة وظيفتها بعد الحرب، وجدت ملفها قد اختفى. واتهمها موظف صغير من الأكاديمية الجزائرية بالكذب بشأن حصولها على دبلوم فى التدريس ونشاطاتها أثناء الحرب. فألقت دواة حبر فارغة فى وجهه، واستغرقها الأمر عامان لاستعادة ملفها ودرجة راتبها، وعندها أصابتها نوبة ربو سيئة وأجبرتها على الرحيل، حيث سافرت لفرنسا ولم تعد لمدة عشر سنوات (١٩٨٩). وأثناء إقامتها الأولى بفرنسا، بدأت تكتب واستكملت دراساتها. وساعدتها سيمون دى بوفوار على نشر أعمالها. وفى الفترة من ١٩٦٧ حتى ١٩٧٤ نشرت رواية وكتبت ثلاث مسرحيات وحصلت على دبلوم فى اللغة الروسية، وكتبت بحثًا عن "المسألة القومية فى الإتحاد السوفيتى". وعادت للجزائر عام ١٩٧٤ حيث أصبحت رئيسة قسم اللغات والعلوم الإنسانية فى بوميرديه. وقد استقالت من هذا المنصب عام ١٩٨٥ ونشرت رواية أخرى عام ١٩٨٦ بعنوان **سرقوا حياتك يا سابرينا**، كما أنها تهوى الرسم وقرض الشعر وكتابة القصص القصيرة (عاشور، ١٩٨٩).

وبالرغم من عدم نشر المسرحيات التى كتبتها عام ١٩٦٧ حينذاك، إلا أنها

عادت للعمل فى المسرح مؤخرًا، فقد نشر لها عام ١٩٩٨ مجلد يحتوى على مسرحيتين: **ليلى** وكتبت عام ١٩٦٧ (١٩٩٨ب) **وأبناء المتسول** (١٩٩٨) كتبت عام ١٩٩٧، وللأسف لم تسمح لها الحياة بالراحة كلما كبرت فى السن فهى الآن فى المنفى، وهى تقول عن كتاباتها:

> أنا لم أبحث عن تفخيم فكرة المثالية بالنسبة للرجل، على عكس التصريفات الأخرى الأقل مثالية التى تقوم بها شخصيات أخرى. فأنا لم أختر ما بين الشخصيات الفاضلة..والأخرى السيئة كالمخادعين، والتجار غير الشرفاء والتى يتجاوزها الأدب الراقى بعدم ذكرها. وأعتقد أن أخلاقيات المؤلف تتطلب منه أن يرفض كل الآداب الراقية مهما كان الثمن (عاشور، ١٩٨٩).

آسيا جبار

روج لوبى هو عنوان المسرحية الوحيدة التى كتبتها آسيا جبار، بالرغم من أنها ذكرت لى عندما قابلتها عام ١٩٩٧ أنها تفكر فى كتابة مسرحيات إذاعية. وهى معروفة فى الولايات المتحدة كصانعة سينما وكاتبة روائية. جبار اسمها الأصلى فاطمة- زهراء إيماليانى، ولدت عام ١٩٣٦ فى تشرشل، وهى تتحدث عن هذا المكان وكأنه الجنة المفقودة، كما تتحدث جلير عن العروش. كانت طالبة نابغة، حيث كانت أول امرأة جزائرية تقبل فى المدرسة الراقية إيكول نورمال سوبريير فى سيفيريه عام ١٩٥٥ . وعندما بدأت مشوار

الكتابة، اقترح عليها خطيبها وليد كارن الاسم المستعار الذى يعرفها العالم كله به الآن.

كتبت جبار أولى رواياتها **الضرر** عام ١٩٥٧ . وهذه الرواية تدور حول اضطراب العلاقة بين سيدتين، واعتبرت عملاً شخصيًا للغاية لا يمكن أن يخدم القضية الوطنية، وكذلك كانت روايتها الثانية **الجازعون** (١٩٥٨)، لكنها كانت المرأة الوحيدة التى كتبت أثناء الحرب (عقاد، ١٩٧٨، طاحون، ١٩٩٢).

تزوجت كارن عام ١٩٥٨، عندما كان مختفيًا بعيدًا عن الفرنسيين. وانتقل الزوجان لتونس للالتحاق بالـ FLN فى فرعها هناك. وللأسف كانت مكاتب الـ FLN تقصر دور المرأة على الأغراض الصورية، مظاهر للصحافة الدولية لذلك لم يكن لديها الكثير لتعمله هناك، ثم ذهبت لتعمل فى (المجاهد)، قطاع الأخبار التابع للـ FLNمع فرانتز فانون وأرغمت على مراقبة أعمالها بنفسها، وامتنعت عن الارتكان لمشاعرها الأنثوية،ووافقت الصورة التى يحددها ال FLN للمرأة المشتغلة بالسياسة. واستمر هذا الارتباط عامًا، بعده غادرت الرباط، حيث درست فى الجامعة حتى نهاية الحرب عام ١٩٦٢ (جاردنال ١٩٨٧، برنهارد، ديجوا ١٩٨٤، ١٠، طاحون ٤٥، ١٩٩٢).

وفى الفترة التى قضتها فى الرباط كتبت روج لوبى، كما بدأت كتابة قصص قصيرة نشرت فيما بعد بعنوان **نساء جزائريات فى بيوتهن** (١٩٨٠)، كما كتبت أولى روايتيها عن الحرب **أطفال العالم الجديد**، ونشرت عام ١٩٦٢، العام

الذى عادت فيه للجزائر، ثم التحقت بكلية الآداب بجامعة الجزائر ثم كتبت ثانى رواية لها عن الحرب "الطيور البريئة" (١٩٦٧) **وقصائد للجزائر السعيدة** (١٩٦٩) (جاردنال ١٩٨٧، طاحون ١٩٩٢، ديجوا ١٩٨٤، ديجوا ١٩٩٤).

وطلقت جبار من كارن عام ١٩٧٥، وتزوجت من مالك ألولا عام ١٩٨٠ (ديجوا، ١٩٨٤)، وبعد قصائدها، لم تنشر شيئًا لمدة اثنتى عشرة سنة، فقد كانت تعمل فى بيئة معادية للفرنسية التى تكتب بها، ولم تكن لديها القدرة على الكتابة بالفوشا، ثم اتجهت للأفلام، حيث يمكنها العمل باللهجات، وقد ألفت فيلمين كاملين: **أغانى سيدة جبل شنوا** (١٩٧٧) **والاحتفال أو أغانى المنسى** (١٩٨٢).

فى الفيلم الأول تحاور سيدة من قبيلة والدتها، هذه السيدة شاركت فى الصراع من أجل الاستقلال. بينما فى الفيلم الآخر تقدم صورًا وثائقية من الحرب العالمية الأولى والثانية مع صور لنساء جزائريات يؤلفن الموسيقى (ماكوراد ١٩٩٦، ٢٠١، كلرك ١٢،١٩٩٧، برنهاردت ١٩٨٧). بعد هذين الفيلمين، عادت مرة أخرى لكتابة روايات بالفرنسية. اشتغلت بالتأليف الطموح للرباعية الروائية التى أكسبتها شهرة دولية: **وفانتازيا :احتفالية جزائرية** (١٩٨٠) **وأخت لشهرزاد** (١٩٨٨) **والسجن واسع للغاية** (١٩٩٩) **والأبيض الجزائرى** (٢٠٠٠)، وعادت فى كتابتها لأمور شخصية نسائية أكثر مما كانت عليه فى الحروب والصراعات القومية.

فى **فانتازيا** تسجل لتاريخ عائلتها أثناء فترة الاحتلال فى القرن التاسع

عشر، أما فى **أخت لشهرزاد** فهى تذكر قصة لسيدتين تزوجت كلتاهما نفس الشخص بالتتابع. وفى **السجن واسع للغاية** تذكر قصة تن هنان الأميرة التى أنقذت مخطوطًا من التدمير، أما **الأبيض الجزائرى** فهى استجابة لظهور قوات المقاومة فى الجزائر، كما نشرت أيضًا **بعيدًا عن المدينة: بنات إسماعيل** قصة أخرى عن العنف فى الجزائر عام ١٩٩١ (صالحى ١٩٩٩، ماكوارد ١٩٩٦، ديجوا ١٩٩٤، جاردنال ١٩٨٧). بعد هذه الرباعية نشرت جبار روايات أخرى كثيرة وكتبًا وقصصًا قصيرة، كما نشرت أيضًا مقالاً بالصور وعملاً غير روائى وكلاهما عن الجزائر.

ورأى سادا نيانج أن جبار قد طورت أسلوبها النسائى فى الكتابة كمواجهة التناقض الثنائى للكتابة والحديث الذى كان علامة مميزة للأعمال الأدبية السياسية فى الجزائر (١٩٩٦). وكلاهما يبدو أنه يؤكد هذا:

> إن الخطر بالتأكيد هناك: المرأة التى يمكنها الكتابة، هذه المرأة تخاطر بتجربتها أمام قوة غريبة، القوة أن تكون امرأة بطريقة أخرى غير إنجاب الأطفال.... وبعد ذلك لو أن شهرزاد كتبت القصص حتى مطلع الفجر، بدلاً من سردها هل كانت ستقتل السلطان؟ (١٩٩٠أ)

ولأنها قسمت وقتها بين فرنسا والولايات المتحدة، فهى ترفض بشدة أن ترثى الجزائر:

هذا بالتحديد ما نطلبه من نساء بلادنا، هؤلاء اللاتى وهبن الكتابة والطلاقة فى الحديث: أن يكن باكيات، أن يقدمن مستوى معينًا من الإنشاد فى المصائب والكوارث. هذا هو دورهن التقليدي: كلمة بعد الكارثة، وأنا لا أريد أن أكون هكذا، لا لن أبكى على صديقاتى اللاتى قتلن على أرض الجزائر (فان رنترجن، ١٩٩٥).

ليلى صبار

مثقفة جزائرية أخرى صامدة هى ليلى صبار، كاتبة فرنسية من أصل أفريقى، ويساء فهمها على أنها كاتبة "بور" لأنها غالبًا تستخدم موقف الأطفال المهاجرين تيمة لأعمالها (هارجريفز، ١٩٩١). فى الحقيقة مثلها مثل الأخريات فى هذا الفصل ولدت وتربت فى الجزائر، لكنها تختلف عنهن فى أنها ابنة زواج مختلط، زواج عن حب بين سيدة فرنسية ورجل جزائرى. وبعد مولدها بفترة قصيرة فى أفلو عام ١٩٤٤، انتقلت عائلتها إلى الحينا على بعد عشرة كيلومترات من تلمسان. وكان والداها معلمين. وعندما لم يكن أبوها مجندًا احتجزه الفرنسيون لشهور عديدة لإظهاره التضامن مع الحركة القومية.

كانت طفولتها محاطة بالرعاية والكتب، لكنها كانت تضايق فى الشوارع لأصلها المختلط. والتحقت بمدرسة عليا فى مقاطعة آكس أن وباريس، وانتقلت للعيش بفرنسا نهائيًا. وهى هناك منذ أكثر من عشرين عامًا، تُدرس الأدب الفرنسى بمدرسة ثانوية وتكتب للدوريات الأدبية وراديو فرنسا. ومن

رواياتها **الصينى الأخضر فى أفريقيا** (١٩٨٤أ) **وتحدث يا بنى، تحدث لأمك** (١٩٨٤)، وهما عن الشباب المهاجر، **وفاطمة أو المرأة الجزائرية فى لبلازا** (١٩٨١) وهى تدور حول الزواج المختلط، **وأحمق شهرزاد** (١٩٩١) (جاش ١٩٩٦، صبار ١٩٩٦أ، ديجوا ١٩٩٤).

وقالت صبار إنها مهتمة بحالة أى شخص "رجلاً كان أم امرأة، يغادر بلده ويهجر لغته ويذهب للمجهول" (١٩٩٦أ)، وهى تلاحظ أن النساء المهاجرات يعتمدن على أطفالهن خاصة البنات كى يكن حلقة الوصل بين ثقافتهن الأصلية والجديدة:

> غير مرئيات فى الدولة الغربية، وأكثر اختفاء فى وطنهن، إنهن النساء المغربيات اللاتى يتبعن أزواجهن للدولة التى يعملون بها، يسجن بدنيًا فهن لا يعرفن المدينة، وما حولهن،... يجلسن بمفردهن يبعدن عن عائلاتهن، ومجتمعهن، ومن ذكرياتهن...إنه الصمت والليل...(بناتهن) هن من يمكنهن الخروج، من يملكن حرية المجيء والذهاب.

وهى تقول أيضًا إن الجزائر قد هجرتها، ولأنها تشعر بحنين للغة أبيها العربية، التى لا تستطيع التحدث بها. "أكتب لأنى أشعر وكأنى بمنفى، منفى يبدل جسدى وروحى، حتى لو كانت فرنسا هى وطنى أيضًا، وطن أمى وأبنائى، وطن لغتى الأصلية، ولغة كتاباتي: الفرنسية اللغة الوحيدة التى

أجيدها.أولى مسرحيات صبار عيون أمى (١٩٩٢) عن امرأة شابة ابنة لأم مهاجرة، تائهة فى الفراغ بين عالم أمها وعالمها الخاص.

حواء ديجبالى

منذ ولدت حواء ديجبالى فى كريتيل بفرنسا عام ١٩٤٩، ربما اعتقد المرء أنها أيضا تنتمى لطائفة الأطفال من أباء جزائريين. (ديجوا، ١٩٩٠). أن مسار حياتها كان معقدًا للغاية لدرجة أن يجعل تصنيفها صعبًا. وبعد انتهاء حرب الجزائر للاستقلال، والتى تابعتها هى من فرنسا (موجهة أذنها للراديو لمتابعة الأخبار).

عادت عائلتها للجزائر وشاهدت بلد والديها للمرة الأولى. وجدت هذه العودة لمكان لم تره من قبل، وجدت نفسها على الفور انغمست فى الثقافة الجزائرية بسبب مجموعة من النساء أردن محو كل تأثير تركته فرنسا فى نفسها (ديجبالى، ١٩٩٧أ). شجعنها على استكمال أعمالها الفنية، وذهبت للمؤسسة القومية لتدرس المسرح والرقص والموسيقى، وبدأت تذيع فى راديو الجزائر وهى فى الثامنة عشر من العمر. وتزوجت فى التاسعة عشر وانتقلت لقنسطنطينة، وأنجبت ثلاثة أبناء، لكنها لم تتوقف عن التمثيل. فقد مثلت فى مسرح الهواة بقنسطنطينة، وهناك بدأت كتابة المسرحيات، لكن أولى أعمالها اعتبرت جريئة للغاية وعنيفة على أن تقدمها فرقتها.

وعام ١٩٨٣ نشرت ديجبالى روايتها **آجيف**، وقد واجهت الرواية نقدًا كثيرا

إذ عبرت عن فلسفات الحرب. وديجوا تقول عنها إنها نص مكثف وتؤكد أن البطل هو الذى يتحدث فى الرواية (١٩٩٤). وقد كتبت مسرحيتين للتليفزيون، وقدمت دراسات فى مقارنة الأديان، والسرد الشفهى للقصص فى مناطق متعددة فى الجزائر، كما كتبت اثنا عشرة كتابا للأطفال، أحدها بالعربية، ورواية تاريخية تدور أحداثها فى الجزائر خلال العصور الرومانية والفندالية، ودمرت النسخة الأصلية منها رغمًا عنها عام ١٩٨٦ .

ومنذ عام ١٩٨٩ وهى تعيش فى بلغاريا وتعمل فى المركز الثقافى فى بروكسل. والفترة التى قضتها فى بروكسل كانت مثمرة للغاية بالنسبة للمسرح. فقد كتبت ثلاث مسرحيات فى فترة التسعينيات: **جلجامش أو من رأى ولمس عمق الأشياء** (١٩٩٥) **وتاموز أو عرض لنفى خمسة آلاف عام من عمر امرأة** (١٩٩٦) **القوة المغربية للرغبة** (١٩٩٧) (ديجبالى، ١٩٩٧). وهى تعتمد على ذاكرتها وقدراتها غلى الملاحظة لتساعدها فى التأليف:

أسجل كل ما أستطيع، وأمتلك مرجعًا ضخمًا فيه محادثات وملاحظات. لا يمكننى أن أعرف هل الرجل له شارب أو ما الثوب الذى كنت أرتديه لكنى قادرة على استعادة طعم عاصفة رملية لمست شفتى منذ خمسة وعشرين عامًا مضت، أو رائحة المدينة الرهيبة أمس فى البرد (ديجبالى ورزوق، ١٩٩٧).

وعمل ديجبالى مهدى إلى النساء اللاتى ساعدنها:

كتاباتى تحيى كل النساء اللاتى يحيين بداخلى، لا توجد مسافة محتملة ولا حب أفلاطونى: ففيهن رائحة الأرض، وأطلال المدينة القديمة، ورائحة الخوف، انتصارهن فى ضحكاتهن وفى دفاعهن وفى بقائهن، إنهن بداخلي: أصواتهن فى صدرى كالموسيقى القديمة، واثقة من نفسها حتى أنها يمكنها الإبداع فى الحاضر.

المغرب

فاطمة شبشوب

إن قصة حياتها ثرية للغاية لدرجة أن الشخص ربما يراوده خاطر أنها قد بالغت فى سردها، فهى قاصة ماهرة، ومن ناحية أخرى فإنى كنت ضيفة فى بيتها ولاحظت كم الطاقة القادرة على استخدامها.فهى تبعد حياتها الخاصة عن أعمالها، وتكرس نفسها لإنهاء العمل الذى حددته فى يوم معين. وهى حلقية وممثلة ومخرجة وكاتبة مسرحية وشخصية تليفزيونية ومطربة وراقصة وقارعة طبلة وكوميديانة وشاعرة ورسامة وخياطة وفنانة فى التجميل وتصفيف الشعر وأستاذة جامعية وطالبة تدرس الأدب. وهى تتحدث العربية الفصحى والعربية بلهجاتها المختلفة والأمازيغية والفرنسية والإنجليزية والإسبانية.

وهى تعيش حياتها بطريقة غير تقليدية، ولهذا السبب فإن عائلتها تطلق عليها الرومية (الغربية)، وهى رياضية رائعة يمكنها ابتكار علامات مطورة من

التمثيل التقليدى بالشارع، إنها رئيسة المغنيات بكل المعانى الجميلة للكلمة، وهى لا تواجه فقط تناقضات عالمها بل تفترسها (شبشوب، ١٩٩٧ب).

وقد ورثت فاطمة كل قدراتها الكلامية وموهبتها الكوميدية من والدها الأمازيغى، والذى كان يتمتع بخفة ظل، والذى توفى وهى فى الثامنة من عمرها، وعنه قالت "كان يحول كل ما هو مؤلم لفكاهة"، أما حماستها وإيقاعها ورقصها وحبها للعروض فقد ورثتها عن أمها العربية، وهى حلقية توفيت عام ١٩٩٨ وأمها من عائلة كبيرة بفاس، كان لها أربعون من الأخوة، لذا دائمًا كان هناك احتفالاً إما بزواج أو ختان مقامة، هذه الاحتفالات تكملها الحكايات، والرقص والغناء والحلقات.

وشبشوب أو شبشوبة كما هى معروفة فى الحلقة، هى الآن فى منتصف الأربعينات لو نظرنا إليها عن قرب لوجدناها تخطو نحو عقد جديد لكنها صغيرة، وليس هذا غريبًا أن يعطيها حياة صحية. بدأت عملها فى مجال التمثيل عام١٩٧٠ مع فرقة للهواة، كانت تتقاضى من الفرقة أجرًا مقابل عملها. وتعتقد أنها ربما تكون أول سيدة فى المغرب تدفع لها فرقة من الهواة أجرًا، كما بدأت عملها فى إذاعة المغرب فى الصيف، لكنها اضطرت لتركها للحصول على شهادتها فى اللغة العربية من جامعة فيى.

وأثناء دراستها الجامعية، كانت تدرس اللغتين الإنجليزية والفرنسية وبعد منحة فى باريس، حصلت عليها كمكافأة من وزير الثقافة لتفوقها الدراسى،

انتقلت لتيتونا، حيث استكملت عملها بالتدريس ودرست الفنون الجميلة، واللغة الفلمنكية، واللغة الأسبانية، كما بدأت قرض الشعر فى هذه الفترة.

وفى عام ١٩٧٨ عادت إلى فيى حيث حصلت على شهادات فى اللغة العربية وفى المسرح، كما حصلت على رسالة ماجستير فى علم العرض المسرحى عام ١٩٨٥ (شبشوب ١٩٩٧ب). وعام ١٩٨٦ بدأت تقدم عروض الحلقة على المسرح. بدأت بمسرحية **عطيل** لشكسبير وقدمتها على الأطلال الرومانية القديمة بمدينة كوالالى. الإنتاج كله تكلف مائتى درهم حوالى اثنين وعشرون دولارًا أمريكيًا، لتقديم العرض بملابس مصنوعة من أجولة السكر، وأدوات من كراتين الفاكهة وأثاث بالٍ، كما كونت أدواتها من الممثلين أيضًا وقد حاولت تقديم مسرحية موليير "البورجوازى النبيل"، لكنها فشلت لأن توقيت عرضها تزامن مع امتحانها النهائى فى التمثيل.

وفى عام ١٩٨٨ حاولت تقديم مسرحية توفيق الحكيم "بجماليون". لكن مرة أخرى يفشل الإنتاج. هذه المرة بسبب سياسات الفرقة. وبعد ذلك بدأت تؤلف أعمالها. وإلى وقتنا هذا كتبت عشر مسرحيات بلهجتها، من ضمنها الأربع مسرحيات التى سنتحدث عنها فى هذه الدراسة، كما كتبت روايات بالانجليزية والعربية وقصائد بالفرنسية والعربية الفصحى والعربية المغربية.

وفى عام ١٩٩١ بدأت عملها فى مجال الأفلام، فقد كتبت سيناريوهات قصيرة متعددة ومسرحية تليفزيونية واحدة. وبسبب منحتها الأمريكية فإن

أهم إسهاماتها هو بحثها وتدربها فى منطقة الحلقة مع فرقتها، حيث إنها أستاذ مساعد فى جامعة مولاى إسماعيل، ولها موقف مثير مع الحركة النسوية:

> لنكن واضحين أنا إنسانة وإذا كنت أدافع عن النساء فلأنهن لديهن مشاكل كثيرة، لكنى كذلك سوف أدافع عن رجل مقهور، لذا أدافع عن النساء لأن القهر الواقع عليهن أكبر. عندما يكون الشخص امرأة، يمكنه الدفاع عن المرأة حتى لو لم يكن هناك حاجة لذلك، لا أوافق، فالإنسان يجب أن يدافع عن كل المقهورين: الرجال النساء وفوق كل هذا الأطفال (شبشوب، ١٩٩٣).

وتأسف شبشوب على حقيقة أن الشعب المغربى أصبح شعب كرة قدم، وجمهور للتليفزيون، وأنه ليس وقت المسرح، وهى تقول إن التليفزيون يجعل الناس أغبياء لأن ما يقدمه ردىء للغاية. وهى تستمتع بالعمل فى الخارج لأنه حتى فى الأماكن التى ربما لا يفهم قاطنيها النص فهم يستوعبون الرسالة.

وهذا حقيقى بصفة خاصة مع جمهورها الأنجلوفونى، فقد قدمت عروضها فى كندا، واستراليا، والولايات المتحدة، كما أن لها تابعين مخلصين من بين طلبة الجامعة فأسلوبها فى العمل خاص للغاية، فهى لا تكتب أيضًا لممثلين بعينهم، لكنها لن تعرض عملاً إلا عندما تجد الممثلين المناسبين. وإذا تغير فريق العمل أثناء التدريبات، فإنها تراجع المسرحية لتناسب موهبة الممثل الوافد.

وعلى سبيل المثال فإن **المطمورة** كتبت عام ١٩٨٩ لكنها لم تعرض إلا عام ١٩٩١، وخلال فترة عرضها من ١٩٩١ وحتى ١٩٩٧ راجعتها ثلاث وعشرون مرة، فهى تقول إن الحلقة تعتمد بشدة على جسد الممثل وموهبته لأنه لا يمكن استبدال ممثل بآخر، وتقول إنه فى المسرح المغربى تفاجئنا التكنولوجيا، بينما فى الحلقة تفاجئنا إمكانيات الممثل.

وبصفة عامة فهى على حق، بالرغم من الاستثناء الغربى الواضح لهذه القاعدة فى القرن العشرين كان عمل جيرزى جروتوفسكى. فكل جزء يعالج مشكلة اجتماعية مختلفة وتستقى إيحاءها من مصدر مختلف، يمكنها أن تبدأ بقصة أو أغنية أو سيرة ذاتية. وهى تطلب منا أن نتعمق قدر استطاعتنا فى الخبرات المسرحية للشعوب الأخرى وألا نكذبهم:

> لكل شعب تاريخه الخاص، وخبرته الخاصة، ولا تنتهى أى خبرة إنسانية، فهى دائما قابلة أن تستقبل وترسل، حتى المسرح الغربى، الذى يظن نفسه وصل المنتهى، لم يصل إليه، إلا فى حالة واحدة: عندما ينهى عملية موته (١٩٩٧ب).

وهى تدعونا أيضا أن نركز على حقيقة وصورة أجسادنا قبل مناقشة مفاهيم الرجولة والأنوثة، أن نكتشف التوازن والتناغم الداخلى قبل البحث فى خريطة الفروق. ولمن يهتمون منا بأمر المغرب، تذكرهم أن المغرب هى جنة الثقافات وأخيرا، هى تشكرنا على فضولنا وطموحنا أن ندرجها فى حياتنا (١٩٩٧ب).

إذا كانت شبشوب هى ملكة المسرح المغربى، فإن توريا جبران وخديجة أسد تتنافسان على اللقب فى المسرح الخاص. لم أتمكن من الحديث مع جبران التى تمثل ولا تكتب، لكنى لحقت بأسد فى مقر فرقتها مسرح ٨٠ فى الدار البيضاء. فى ذلك الوقت كانت تعرض أولى محاولاتها فى الكتابة المسرحية كوستا واى وطن. ومثل شبشوب ترجع الكثير من موهبتها فى التمثيل لأبيها الذى كان موهوبًا فى التمثيل، كما ساعدته خفة ظله فى معاملاته كرجل أعمال. وقد كبرت دون التعرف على التليفزيون. كانت تسلية العائلة تأخذ شكل السهرات، حيث يقوم البعض بكتابة الشعر وإلقائه، كما كان أبوها يبتكر شخصيات مستمدة من الواقع لأشخاص قابلهم أثناء عمله بالخارج، كما كان بارعًا فى فن "الميلهورن"، أحد أشكال الشعر المغنى بالموسيقى العربية والأندلسية خاصة، وكان هذا الجو مع حبها للأعمال اليدوية كالحياكة وطلاء المنازل والأعمال الكهربائية سببا فى توجهها للمسرح (أسد، ١٩٩٧ب).

مسرح أسد أسسته مع زوجها سعد عزيز، بعيدًا عن الاجتماعيات، هدفه توصيل رسالة للناس، رسالة تمس حياتهم اليومية، انجذبت للكتابة بسبب الحاجة لنصوص جيدة فى دولة أبعد الأدب فيها عن الحياة المسرحية. وقد استغرق الأمر وقتًا طويلاً لتستجمع شجاعتها كى تكتب مسرحية، لأنها كبيرة جدًا، ومهمة للغاية على حد قولها.

إن مهمة هذه الرسالة هى محاربة اللامبالاة الاجتماعية، المثقلة عليها. وهى تؤكد أن واجب المسرح هو احترام جمهوره، يجب أن يخرج أعمالاً قيمة، يجب أن يحدث. ومسرحها لا يتلقى دعمًا من الحكومة، ويبدو أنها فخورة بهذا. وعندما سألها هل يعانى مسرح المغرب أزمة؟ قالت: "لنا جمهور، ولدينا مسرحًا يفتح أبوابه ويحضره الجمهور، حتى لو قليل...إنها سعادة كبيرة للمسرح، وليست أزمة" (١٩٩٧ب).

وهى لا تعتقد أن النساء تمر بوقت صعب فى المسرح بل على العكس، إنها تشعر أن الرجال يمرون بموقف عصيب لأنهم مسئولون عن كسب عيش أسرهم، بالرغم من أنها تعترف أن النواحى الاجتماعية يمكنها جعل الأمور أصعب بالنسبة للنساء أيضًا. وبالنسبة لها النساء هن الأعمدة التى يقوم عليها المجتمع. ولهن وجود دائم فى مسرحياتها، لكنها تؤكد أنهن لسن دائمًا ضحايًا.

وهى أيضًا تكتب سيناريوهات تليفزيونية، دائمًا تقدم أحوال الناس اليومية بصورة كوميدية. وهى تشعر أن مسرحياتها المغربية لها رسالة عالمية وفورية. ورسالتها لنا يجب أن تكون مألوفة الآن: إنها تحثنا على التعاون مع الفنانين فى أجزاء أخرى من العالم. لو أمكننا نحن المهتمين بالمسرح الربط بين الذات والآخر، فهى تعتقد أن هذا كفيل بتحسين النص وبالتالى جودة الرسالة المقدمة (١٩٩٧ب).

فرنسا

هناك مجموعتان هامتان من كاتبات المسرح فى فرنسا غير الجزائريات المنفيات، المشتركات بالمغرب. مجموعة منها تسمى أحيانا "بيور" وهم إما أبناء لمهاجرين أو هاجروا مع ذويهم وهم أطفال لفرنسا أو بلغاريا، أما المجموعة الأخرى "بيدنوار" فهم من أصل أوروبى ولدوا فى الجزائر قبل حرب الاستقلال. ومعظم هذه المجموعة الثانية غادرن الجزائر فى نهاية الحرب، على الرغم من بقاء عدد قليل منهم كمواطنات فى الجمهورية الجزائرية الجديدة.

وقد أنتج شعور مجموعة بيور حركة ثقافية فى فرنسا فى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات، كانت ثرية بإنتاجها الأدبى والموسيقى والسينمائى وعملها المسرحى. وتعلق ديجوا قائلة إن أدب بيور يستخدم الفكاهة ويختلف عما يكتبه كتاب جيل الاستقلال، "المحتوى والنغمة والاشتغال بكتاباتهم لا يستوحى مباشرة مما يعرف بأدب شمال أفريقيا الفرانكوفونى، فالجزائر ليست وطنهم..." (١٩٩٢).

وفى عام ١٩٧٦، قامت فرقة لكهين والمسماة على اسم ملكة أمزيغية بإنتاج مسرحية **"لابد أن تكون دموع أمهاتنا أسطورة"** (بوراوى، ١٩٨٨)، والعنوان كما هو واضح إشارة ساخرة لصورة الأمهات البطلات اللاتى كرمتهن الحكومة الجزائرية بعد الحرب، مقارنة بحقيقة أمهات أعضاء الفرقة المهاجرات. واستمرت الحركة تنمو فى بيئات المدن الفرنسية الكبرى، خاصة باريس وليون

ومارسيليا، بسبب رفض أبناء المهاجرات الظلم والعنصرية التى عاناها آبائهن. وتأثرت موسيقى البيور خاصة بموسيقى الراب، والمزج بين الراب والراى شائع جدا.

نسيرة بو عبد الله

أشهر كاتبة مسرحية أخرجتها حركة بيور هى نسيرة بو عبد الله. ولدت فى سيتف بالجزائر، ثم انتقلت مع أسرتها وهى فى الرابعة من عمرها للعيش فى فرنسا. وقد كتبت القصائد الشعرية منذ كانت فى الرابعة عشر، ونشرت مجموعة منها تحت عنوان **شتات قلب**، بالإضافة لمسرحية **بنات اليوم** (بو عبد الله ١٩٨٤، بو عبد الله ١٩٨٥) والتى سنتعرض لها فى هذه الدراسة، فقد ألفت مسرحيتين بتكليف من وزارة العدل عن حالة المهاجرين الشباب، وكذلك مسرحية هنرى تالو **البحر ليس للشرب** (١٩٨٤) والتى عرضت فى الاحتفال الختامى لأفنيون، وعام ١٩٨٥ **أبواب من الرمال**.

وفى عام ١٩٨٧ أسست نسيرة مؤسسة النساء الأورومتوسطية، مؤسسة لتقديم أبحاث عن النساء والمواطنة ودراسات نسائية عامة، وتقرب بين النساء ذوات الثقافات المختلفة بجنوب فرنسا. وبمساعدة أحد الزملاء العاملين بإحدى الوزارات الحكومية، قامت بعقد مؤتمر حول تأثير مهاجرى البحر المتوسط لفرنسا، وكان شهيرًا بسبب كثرة عدد النساء اللاتى حضرنه، كما قدمت فيلمًا قصيرًا عن الطقوس الدينية المسيحية التى تأصلت فى جيرانها. وكان هدفها من هذا الفيلم هو توضيح ما كانت تفعله الحكومة آنذاك من

السؤال عن قانونية ممارسة الطقوس الأرثوذكسية، والإسلامية بين مجتمعات المهاجرين، لكنها كانت تتغاضى عن هذه الطقوس، رغم أنها تختلف تمامًا عن الأرثوذكس.

وعقدت مقابلة ناقشت فيها حرية الفرد، ودعت إليها أحبار وقساوسة وأئمة لمشاهدة الفيلم، ثم ناقشوا مكان الروحانيات وعلاقته بالقانون أمام مائتى مشاهد. وبالنسبة لنسيرة، مثل كثير من نساء هذه الدراسة، يعد المسرح مرآة للحياة اليومية. هى تحب مسرح الشارع، وكما هو تقليدى فى مسرح شمال أفريقيا له علاقة خاصة بعمل موليير. وهى تفضل تقديم عروضها فى المجتمعات التى كتبت من أجلها هذه العروض. وهى تقاوم عرضها فى البيوت الفنية الكبرى فى مراكز المدن. وهى تقول " أن تنتقل من وحدة الكتابة، للعرض أمام الجمهور معناه الاحترام للعالم كله، أن تعطى كل فرد إمكانية الحلم والتعبير عن النفس. وقد حاربت من أجل الحركة النسوية، وتعترف "أصبحت منتمية للحركة النسوية لكنى لا أحبها"، فلها اعتقاد أنه بإمكانها من خلال المسرح عمل تغيرات جذرية، خاصة بالنسبة للقانون، وهى تشعر أن اليمين واليسار الفرنسى والجزائرى قد خانا النساء وأن الوجه الحقيقى لكل من إف إل إن، وإف آى اس قد انكشف بسبب موجة العنف الحالية (نسيرة بو عبد الله، ١٩٩٧). وهى تدعونا لاحترام كل المؤلفين، بغض النظر عن أصولهم، أن نقيم ثقافاتهم وطريقتهم فى التعبير، وأن نقترب من الأشياء بشجاعة وبحرية قلب، وهى تتمنى لو أمكنا تكسير الحواجز بين الفرد الأكاديمى والفرد العادى ونلمس بالفعل حياة الناس ومشكلاتهم، لنصل للفهم.

دينيس بونال

من الصعب تصنيف دينيس بونال فى هذه الدراسة، لأنها لا تتوافر لدينا معلومات كثيرة عن سيرتها الذاتية. فقد ولدت فى الجزائر، لكن انتقلت عائلتها لفرنسا عام ١٩٥١، عندما كانت فى الثانية عشرة من عمرها. وربما يمكننا أن نستنتج من هذا، ومن اسمها أنها تنحدر من أصل أوروبى ولكن لا يوجد لدينا مصدر يؤكد هذا الاستنتاج.

وبعد الانتقال لفرنسا، بدأت التمثيل على الفور، وعملت مع المسارح القومية طوال عشرين عامًا، وأصبحت كاتبة مسرحية ومؤلفة خلال هذه الفترة. وقد نالت جوائز كثيرة على كتاباتها المثمرة. وعملت مع الإدارة العليا لجمعية مؤلفى الدراما من عام ١٩٨٨ وحتى ١٩٩١ (كوريلسكى وفيدال، ١٩٩٦).

ومثل هيلين سيسو، فإن معظم مسرحيات بونال لا تتناول الجزائر مباشرة، إلا فى **بورتريه عائلى** وفى عام ١٩٨٤ ومؤخرًا شاركت كممثلة فى مسرحية " الجزائر تحولت لأشلاء"، وهو العمل الذى سنناقشه فى الجزء الثانى من هذا الفصل. بالرغم من أن اتصالها الفنى بالجزائر أقل ظهورًا من معظم من ذكرنا فى هذه الدراسة، إلا أن إحساسها بالمسئولية الفنية شبيه للغاية بخديجة أسد. فقد قالت "إن السحر المدمر للمسرح يظهر عندما تكتب أو تقدم عرضًا، تجد كثيرًا من المعلومات قد تداعت داخلك (لوبوشيه ودومونت، ١٩٩٧).

هيلين سيسو

فى مؤتمر ١٩٩٦ والذى عقد فى جامعة كورنل عن الجزائر، تحدثت هيلين سيسو عن عدم الاستقرار الناتج عن كونها طفلة يهودية ذات أصول مختلطة (أسبانية وفرنسية وألمانية وربما أمازيغية) فى الجزائر المحتلة، حيث" كانت ألوان قوس قزح دائمًا هى الأزرق والأبيض والأحمر". وعن انتقالها بإرادتها لفرنسا قالت: "لم أفقد الجزائر لأنى لم أملكها يومًا ولم أكن هى أبدًا، عانيت لأن الجزائر فقدت نفسها". تحدثت عن إحاطتها بأصول مختلفة (يهود وبييد نوار والمحتلين ونساء وبعد ذلك الأمازيغيين) والتى تغيرت بتغيير الوقت والظروف.

ولدت سيسو فى أوران عام ١٩٣٧، وغادرت الجزائر عند خوضها حرب الاستقلال عام ١٩٥٥، وكانت فى الثامنة عشر من العمر. وخبرتها بالجزائر أثرت بشدة على أسلوب حياتها. فضلت المنفى لأنها ترفض اختيار مجتمع واحد تلجأ إليه، فإنها بذلك تدخل مملكة الاحتمال (سيسو ١٩٩٦، ميلر ١٩٩٤). وهى معروفة بأنها فيلسوفة نسوية، قد طورت مفهوم كتابة المادة، وكل من عملها النظرى و عروضها المسرحية معروفان فى الولايات المتحدة، لكن صلتها بالجزائر وتأثيرها المحتمل على عملها كانت غير واضحة. ويلاحظ وودهل أن كتابات سيسو تشبه كتابات عبد الكبير خطيب. وهى ترى أن مشكلة أعمال هذين الكاتبين هو أنهما يربطان بين "رغبة الآخر" وبين الكتابة بطريقة لإبهام أو حتى لإخفاء الاختلاف بين أشياء شديدة الاختلاف.

واهتماماتها فى هذا الأمر تشبه اهتمامات لازرج. وفى عالم الهوية السياسية يتقلد كلاً من خطيب وسيسو مواقع مضطربة: فهو شخصية وطنية فى فترة ما بعد الاحتلال، لكنه ذكر بينما هى ابنة مستعمر سابق، لكنها أنثى ويهودية. كلاهما لديه القدرة على التحرك بين الموضوعات أفضل من كاتبة أنثى وطنية فى فترة ما بعد الاحتلال، ولها وزنها الثقافى يتيح لها مركزاً.

هى لا تعرف الجزائر مباشرة فى مسرحياتها التى ألفتها مؤخرًا بالتعاون مع آريان مونوشيكن ومسرح الشمس، لكن تتخلل كتاباتها لمسة جزائرية بمستويات مختلفة، وهى واضحة بصورة كبيرة فى وسيلة "الحكواتى" التى تستخدمها (لانديدياد، ١٩٨٧). والأكثر مهارة هى الاختيارات التى قدمتها من خلال نظرياتها. ويرى الخورى أن إحساسها الحلزونى بالوقت هو صلة تعود لملحمة **جلجامش**. أن لغتها واختياراتها لتعريف مسألة الاضطراب الثقافى فى مسرحياتها تشير كلها لأصولها التى كانت فى مكان لا مكان لها فيه.

أنواع أخرى من العروض المعاصرة

مسرحيات الكولاج

إحدى الطرق التى توجه فيها شركات المسرح التفكير لقلة النصوص الجيدة هو ابتكار نصوص كولاجية من آداب رائعة من أنواع أخرى. وفى التسعينيات أنتجت فى باريس ثلاثة أعمال من هذا القبيل عن الجزائر. **طعنة**

فى الشمس من تأليف ممثلة ومخرجة أمازيغية: حميدة آية الحاج (آية الحاج وبننور، ١٩٩٦). وبسبب حزنها لاغتيال صديقها عزيز الدين مدجوبى، مخرج **تى أن آيه** عام ١٩٩٥، ألفت حميدة قصة عن شركة مسرحية تحاول التدرب على مسرحية تحت تهديدات أخ متشدد لإحدى الممثلات المشاركات فى العرض. فقد استخدمت هى وفريد بننور المؤلف الذى شاركها التأليف، نصوص نثرية وشعرية لمؤلفين مشهورين مثل سيسو وطاهر داجوت ثم كتبت حولها حوارًا أصليًا عن المجتمع الذى يعد منفى لفريق عملها.

فقد فرت إحدى ممثلاتها من الجزائر لأنها مطربة أغانى قبلية، ليس فقط لأنها ممثلة بل أيضا لأنها تغنى بلغة لا تؤيدها الحكومة رسميًا. ورحلت أخرى لأنها ترقص وتمارس لعبة الكاراتيه، وهذا يجعلها هدفًا لغضب المتشددين. وأخت آية الحاج ممثلة أيضًا، واختارت البقاء، وفى آخر تقرير صدر عام ١٩٩٧ كانت لا تزال تؤدى عروضًا فى الجزائر.

تدربت آية الحاج وعملت بالإخراج فى روسيا وفرنسا قبل عودتها للجزائر للعمل فى **تى أن آيه**، وغادرت مع اندلاع أعمال العنف، وكانت تعمل مع مونوشيكن وسيسو والمخرج مدجوبى من الجزائر عندما قتل، ووجهة نظرها كمخرجة أنثى مثيرة: فهى تقول إنه لا مشكلة فى التعامل مع الرجال، لكن النساء يشعرن بضآلة مضاعفة لأن المخرجة امرأة. وعندما سألتها عام ١٩٩٧ لو أنها تعتقد أن المسرح مهم للجزائر فى الوقت الحالى، قالت إن الناس فى

الجزائر يخشون التجمع فى مبنى المسرح خوفًا من القنابل. وهى تعتقد أن التليفزيون ربما يكون له تأثير، لكن عروضه ليست حية. وهى تؤكد أن عملها المسرحى فى المنفى سببه حبها للفن ورغبتها فى ألا تظل صامته وتخبرنا أنها تعرفت على أمريكا من خلال كتاباتها المسرحية. وهى تحترم الأمريكيين بسبب ألبى وويليامز وميللر وأونيل وأنه لفخر لأمة أن تحظى بكتاب مسرح بهذه القوة. ومن رأيها أننا يجب أن نحافظ على الدراما فمن خلالها يمكننا التواصل مع الآخرين (١٩٩٧ب).

عبر المدينة من كوتو كانت شركة كريزى لف تعد أول نصوصها الكولاجية عام١٩٩٧: **الجزائر مفككة**. حمل هذان العملان تشابهًا مشتركًا، وتقول آية الحاج إن الموقف ربما كان مصادفة (١٩٩٧ب)، وبالفعل ومع الفحص الجيد يبدو العملان وكأن لهما نفس التيمة: محاولات فرقة مسرحية إنتاج أحد أعمالها تحت تهديد إرهابى مستمر، ونوعها منتشر وهو صيغة الكولاج لكن معالجة الموضوع مختلفة فى كل عمل عن الآخر. لكن بسبب هذا المزج الواضح بين المسرحيات، وبسبب مشاركة دينيس بونال، ليس ككاتبة ولكن كممثلة، فلن تتضمن دراستنا هذه المسرحية.

"الأدب الجزائرى" من تأليف كاثرين ليفى مارى، والفكرة لقادر قضا، أحد أعضاء الفريق. عالجته كعمل فرانكو _جزائرى بسبب إحساسها، ولكن ما حجم مشاركة باقى فريق العمل فى مفهومها، فإنه غير واضح. واشترك فى

"الجزائر مفككة" اثنان وعشرون فى احتفالها بـ "الرغبة المشتركة...للمترجم وآخرون كثيرون، تأثروا بنحو أو بآخر بالجزائر، ليكتشفوا أدبًا وشعرًا ومسرحًا كانوا قد تجاهلوه من قبل" (لوبوش ودومون، ١٩٩٧).

النص الكولاجى الثالث هو **كتمان** أو **حب خفى** (١٩٩٥)، ألفته كريستيان شوليه عاشور التى ولدت فى الجزائر عام ١٩٤٦، ودرست الأدب. أصلها أوروبى، ودرست فى جامعة الجزائر منذ عام ١٩٦٩ حتى اندلاع أعمال العنف (عاشور ١٩٨٩، عاشور١٩٩٧ب). هذه الدراسة ترجع لدفاعها المتواصل عن أدب المرأة فى شمال أفريقيا. ترجمت **كتمان** إلى **الحب الخفى** بسبب ما ذكرته عاشور فى النص، ولكن حجيج تعطى معنى آخر تكميلى حيث تقول: الكتمان هو السر خاصة إذا كان متعلقًا بالنساء، فهو اهتمام عميق بالقلب (١٩٩٦). مسرحية عاشور تدور حول رحلة لثلاث نساء، هن زينب وزينب وزنوبة لتشير إلى تكميل بعضهن البعض. وهى تستخدم مصادر أدبية كثيرة كما فى الجزائر أصبحت أشلاء، لكن مع اختلاف نقدى واحد، كل النصوص المشيرة للكتمان خاصة بهؤلاء النساء. فهى تقول: لم هذا التوليف للنصوص والذى يتخذ اسمًا مستعارًا لتقليد قديم، لكنه مع ذلك هو ابتكار لأدباء معاصرين، أنه ليس من الهزل أن نعود للأدب بأجسادنا، وأرواحنا وأمالنا المنهكة، استجابتى كانت تدوين هذه الأسطورة التى سمحت لى بمزج الحكايات مع القصائد والأدلة فى الخطابات الأخيرة من الجزائر، مع مقالات جديدة وحقائق (عاشور، ١٩٩٥).

وهناك بديل آخر لمسرحية يؤلفها كاتب واحد، هو التأليف المشترك. الكاتبة التى تعمل بهذا الأسلوب غالبًا هى سيسو، والذى يعد إنتاجها مع مسرح الشمس متعاونا للغاية. هذا المسرح قدم عملاً واحدًا فى تاريخه فيه إشارة للجزائر مباشرة، وهو **العصر الذهبى** عام ١٩٧٥، وكان هذا قبل أن تعمل سيسو معهم، وتيمتهم الدائمة الظلم الاجتماعى والاضطراب كقاعدة مستمرة.

الترجمة

هناك طريقة أخرى تستخدمها كاتبات شمال أفريقيا بخلاف الطريقة التقليدية لكتابة النصوص المسرحية وهى الترجمة، فعندما اندلعت أحداث العنف فى الجزائر، قامت الممثلة الجزائرية فضيلة عسوس بترجمة عمل عمر فتموش **البسمة الجريحة** من العربية للفرنسية، وطافت بها المغرب وأوروبا. وهو دور لامرأة واحدة تقوم فيه بأدوار متعددة. وليس هذا بجديد على عسوس والتى كتبت الشخصيات النسوية التسع لمسرحية كاتب ياسين **خذ حقيبتك يا محمد**.

وأصبحت رئيسة فرقتها لامليف، وكانت تلميذة لعبد القادر علولة حتى اغتياله عام ١٩٩٥، عندها غادرت الجزائر وأخذت معها **البسمة الجريحة** وهو عمل ينتقد بشدة الحكومة الجزائرية (عسوس، ١٩٩٥). حاليًا هى مختفية وتخشى على حياتها، قالت فى صحيفة الجارديان: "أين يمكننى العرض فى الجزائر اليوم، قبل اليوم كان هناك مركز ثقافى فى كل مدينة،

وكان هناك جامعات، لكن لن يخاطر أحد اليوم بالمراهنة على...أبكى كثيرًا، لاعتقادى أن المسرح الذى كان حياتى ضاع (١٩٩٥).

فن العرض

عندما تتفوق الصورة على الكلمة، فإنها تصبح النص نفسه. فن العرض هو أحد أنواع الفنون، الذى يهتم بالصورة خلال فترة العرض، مارسته النساء المغربيات على استحياء، لكنه ينتشر الآن.

حورية نياتى هى رسامة جزائرية تعيش الآن فى المملكة المتحدة، تستخدم أعمال الكنافاة خاصتها كخلفية لعروض أشعارها المكتوبة بالفرنسية والمترجمة للإنجليزية، ثم تلقى بالعربية بأسلوب يشبه أسلوب بكيت فى مسرحياته المترجمة. وللأسف لم تكن نسخ نصوصها الشعرية والموسيقى الأندلسية الخاصة بها متوافرة عندما عرضت عملها فى الولايات المتحدة ولم تصحب هى العرض فى جولته حينذاك (برنامج قوى التغيير، ١٩٩٤).

وقد قدمت فاطمة مرنيسى: الباحثة الاجتماعية المغربية فى سيرتها الذاتية **أحلام ترسباس** أمنيات طفولتها بالالتحاق بالمسرح (١٩٩٥). واكتشفت أنها خاضت التجربة مرة، أما فاطمة شبشوب وفاطمة مرنيسى ولطيفة توجان فهن فنانات تشكيليات تابعات لوزارة الشئون الثقافية، وقد قدمن عرضًا باسم **السيدة الحرة** عام ١٩٩٠، هذه المسرحية عالجت تاريخ إحدى

الملكات فى الإسلام، التى ناقشت تاريخها مرنيسى فى كتاب بنفس الاسم (مرنيسى، ١٩٩٠). والسيدة الحرة كانت حاكمة قوية من أصل أندلسى، حكمت منطقة تيتوان المغربية فى القرن السادس عشر وتزوجت ملك البلاد. نفذ هذا العمل تحت ضغوط شديدة من سوء التفاهم: توجانى التى كان هذا العمل بالنسبة لها هو بداية عملها بالتمثيل، أرادت تولى أمور فنية، شبشوب التى كانت بالفعل تعمل بالمسرح أرادت مسرحية، ومرنيسى أرادت ببساطة إخراج كتابها للحياة.

رغم الاختلافات فقد قدمت **السيدة الحرة** فى مدينة شيفهاوين، فى مبنى أثرى بناه والدها، ثم أعيدت تسمية هذا المبنى على اسمها وأصبح معرضًا فنيًا. ويعد أول معرض فنى يسمى على اسم امرأة فى المغرب. وعلى ما نظن كانت توجان مسئولة عن النواحى الفنية للإنتاج، فقد ثبتت الصورة حول إطار صنع من صورة عقد زواج السيدة الحرة. وتولت مرنيسى الناحية الدرامية وشبشوب الإخراج المسرحى. ومرنيسى التى كانت من المفروض أن تؤدى دور الملكة، تراجعت فى اللحظة الأخيرة. ربما لأنها اكتشفت أن حقيقة العرض الجماهيرى يختلف للغاية عن الليالى النسوية التى شهدتها فى طفولتها. أدت توجان الدور بنفسها، وإلى اليوم تصر على أن العمل كان عرضًا وليس مسرحية، وتشدد على أنها ليست ممثلة (توجان، ١٩٩٧أ).

أنتجت توجان ثلاثة عروض فنية أخرى، وفى مسرحية **غطاء السلام** أعادت استخدام كاليسبو: عروس بحر وابنة الملك الأسطورى أطلس، والذى

يقال إن جسده تحول لسلاسل الجبال العظيمة فى المغرب. ولوحت كاليسبو بطوق لحبيبها أوديسيوس لتنقذه من الغرق، وكان هذا الطوق هو هدية وداعها، لأنه كان مغادرًا جزيرتها عائدًا لزوجته هانتر وكان الغطاء إشارة للنساء وبشير السلام. عرضت **غطاء السلام** عام ١٩٩٥ فى المؤتمر الدولى الرابع للمرأة فى بكين (برنامج غطاء السلام، ١٩٩٥).

أما ثالث أعمال توجان فكان عملاً عن تاريخ كسبا عويدة، قسم من الرباط له بوابة رائعة. ومعظم أعمال توجان تتضمن صورًا لأبوابًا وبوابات، لكنها للأسف أخبرتنى إن السيدة الأمريكية التى صورت العرض بكاميرا الفيديو لم ترسل لها الشريط، لذلك لا تملك تسجيلاً له. وعام ١٩٩٧ بينما كنت فى الرباط، بدأنا أنا وتوجان نعمل فى عرض بعنوان **فاكس بطول عشرة أمتار من الأمم المتحدة**، وكان مهتمًا بتصوير سخافة تطبيقات الـ إن جى أوه، ويحتوى على عشرة أمتار من ورق الفاكس، بالإنجليزية، وغير مترجم من الأمم المتحدة التى حصلت على جهاز الفاكس الخاص بها.

العروض الفردية

بسبب الباع الطويل لشمال أفريقيا فى العروض الفردية، فأنها منتشرة تمامًا واعتادت عليها النساء. وكما رأينا فقد شاركن شبشوب، وعسوس، ونياتى، وتوجانى فى هذا النوع من العروض، أما جلير على وجه الخصوص

فقد كتبت عددًا من الأعمال لتؤديه ممثلة واحدة. وهناك سيدتان أخريان تستحقان الذكر فى هذا الأمر أولاهن فتحية برزاق.

ولدت فتحية برزاق عام ١٩٧٤ فى بنى ساف بالجزائر. وهى شاعرة وراقصة ونجمة كرة سلة سابقة، والتى كانت تؤلف عروضًا فى وطنها الآخر فرنسا منذ عام ١٩٧٩ وبدأت تقدم عروضًا حول فكرة الأوبرا المغربية معتمدة على أشعارها والأوبرا المغربية أو الجوال هى نص ومعه خلفية موسيقية. وعينت خمسة موسيقيين وأضافت رقصات ومحاكاة لبروفات العرض.

أول أعمالها **هناك أكثر من فاطمة، كثير** عام ١٩٧٩، وفيه تحث الجمهور الفرنسى على النظر لرؤية فاطمة أو المرأة المغربية غير محددة الهوية. عملها الذى قدمته عام ١٩٨٣ **نظرة بلون الماء** يحكى قصة ولد انقاد للعنف بسبب الجوع، ونشر على هيئة ديوانى شعر عامى. تطلق على طريقتها فى المشاهدة "نظرة بلون الماء" (برزق ١٩٩٧،١٩٧)، فهى تمزج طرقًا مختلفة للرؤية مثل الطريقة التى تجعلنا نرى الصورة بطريقة أخرى عن طريق إضافة عناصر أساسية كالألوان. وعام ١٩٨٥ كتبت برزق نقدًا عن **شفرة العائلة** وأسمته **شفرة العار**، وعنفت على استخدامها كلمة حيوان منوى فى عرضها، وكان ردها "رزقت بطفلين، وأعرف ما هو، ويمكننى الحديث عنه". وتقول إنها لا تريد أن تصدم الناس لكن هذا يحدث (برزق، ١٩٩٧).

وعام ١٩٩٧ فى عرض "مؤتمر البوابين" أضافت اللهجة القبلية للغات العرض: اللهجة العربية والفرنسية والإنجليزية، وهى لا تكتب القبلية، لكنها تترجم من أجلها. فهى تقول إن هناك أشياء محددة. خاصة الذكريات تتداعى بلغات معينة. وبمجرد أن تكتب نصوصها فهى ترتجل حولها أثناء العرض. وهى تؤكد "أخاطر لأنى أكشف الأشياء، فعندما توجد نصوص جديدة، أتحدث بشأنها وأكشف نواحى الإخراج فيها". وهى تراقب عالم الأكاديميين باستخفاف، وتبدى اعتراضًا بأن تكون الصورة المكتوبة هى النهائية: "عندما يطلب منى أساتذة الجامعة نصًا، أكتب لهم عملاً فكاهيًا، ولا آخذ مطلبهم على محمل الجد. آه من أساتذة الجامعة، إنهم يعشقون النصوص، فعندما آتى وأؤدى دورًا فهو يصبح شيئًا آخر، لست أستاذة جامعية...".

وشخصية أخرى فى مجال الكتابة المنفردة، هى الشخصية التليفزيونية المغربية حنان فضيلى، عندما شاهدت عرضها على مسرح محمد الخامس فى الرباط عام١٩٩٧، كانت هى بداية عملها مع الجمهور مباشرة. وفى العرض الذى كتبته "هذه هى حنان" أدت اسكتشًا بالعربية والفرنسية والإنجليزية والأسبانية. شخصيتها السريعة فيها تقليد رائع "فقد قلدت المطرب خالد بطريقة مقنعة" بالرغم من أن معظم النص لم يكن واضحًا بالنسبة لى، كان أداؤها العملى كافيًا ليوضح هذا لى. وفى كثير من اسكتشاتها كانت تتعامل مع موضوعات اجتماعية صعبة تفاجئ جمهورها.

مسرح الشباب

آخر ما سنناقشه من هذه الأنواع هو مسرح الشباب، نوع يتطلب اهتمامًا أكثر مما هو متاح فى هذه الدراسة. كنت محظوظة بلقائى مع مريم دريسى من الفرقة المغربية للعرائس الفانوس، والتى خصصت عملها للتسلية وتعليم الأطفال. بعد تخرجها حاولت العمل مع ممثلين كبار لتقديم مسرحيات للكبار، لكنها تعرضت لمضايقات زملائها الممثلين، وكان مستحيلاً عليها أن تتدرب ليلاً وأن تؤدى أدوارًا دون أن تخاطر بأمنها وسمعتها. واشتركت مع فرقة الفانوس التى تقدم عروضها فى المدارس وتدريباتها أثناء النهار. خطيبها دريس سنوسى من ضمن أعضاء الفرقة أيضا وهذا يعطيها إحساسًا أكبر بالأمان. بدأت بتعلم تحريك الماريونيت خلف المشاهد، لكنها أصبحت الآن حكواتى الفرقة (دريسى، ١٩٩٧). الطريقة التى تتبعها الفرقة هى أن تمزج المؤلفات الارتجالية مع الأساليب المأخوذة عن الأراجوز والحلقة. وعروضها تعليمية، وتتضمن تداخلاً بين الأطفال وأسلوب الحلقة لتوصيل رسائل عن القيم كالصبر مثلاً.

وأخبرتنى بكل فخر أن الفرقة يمكنها تقديم العروض بثلاث لهجات مختلفة: العربية العامية والفصحى والفرنسية عند الحاجة، كما أنها شاركت فى معسكر صيفى للأيتام حيث تساعدهم على التعبير عن أنفسهم وذلك عن طريق تعليمهم كيفية صنع العرائس وأساليب العرض. حاجتها للابتعاد عن البيئة السامة لمسرح الكبار أصبحت عاطفة، يبدو كأنها وجدت مبتغاها وأنه

يناسبها. وهى تعبر عن نفس الإحساس بالمسؤولية تجاه الجمهور والذى سمعناه مرارًا من أكثر من كاتبة فى هذه الدراسة: "أن تخرج الناس من بيوتهم، وتبعدهم عن التليفزيون، أن تجعلهم يأتون ويدفعون ثمنًا لتذكرة، عشرين أو خمسة دنانير ويدخلون..."



الفصل الخامس

التيمات السائدة فى دراما كاتبات شمال إفريقيا

الترجمة وتأثيرها على النصوص المترجمة

قبل البدء فى تعريف أشهر التيمات والموضوعات فى الأدب الدرامى لكاتبات شمال أفريقيا وتصنيفها، نناقش موضوع الترجمة أولاً. وأيضًا سيعد مقدمة لمسرحية تمثل الأساس لكثيرمن الأفكار الموجودة فى هيكل العمل ككل. وفى مسرحية "أميرة" لفاطمة جلير، والتى ذكرناها من قبل، كان اسمها الأصلى" آه، عودتك...هناك حيث المقابر"(جلير ١٩٨٨أ، جلير١٩٨٨ب، جلير ١٩٩١أ، جلير ١٩٩١ب، جلير١٩٩٦ج).

والاعتماد على الترجمة أمر جيد، وهو يعد أيضًا ضرورة حتمية حتى لكبار المثقفين. وأحيانًا يجد معظم الأكاديميين أنفسهم فى موقف يستخدمون فيه ترجمات قام بها فريق ثانٍ لأعمال كتبها فريق ثالث، ويدعون أن تكون ترجمة الفريق الثانى دقيقة كما لو كانوا هم المترجمين. ولن تفيد الترجمة الحرفية حتى بين اللغات المتقاربة كالفرنسية والإنجليزية. وأحيانا لا يصل الفرد هناك من هنا.

وترجمة مسرحية "أميرة" تثرى مجال دراسات ترجمة الدراما بنواحٍ جديدة ومعاصرة. وقد كتبت جلير مسرحيتها فى منتصف الثمانينيات، وقرئت لأول مرة عام ١٩٨٦، والآن يوجد منها طبعتان بالفرنسية، وترجمة

أمريكية والتى نشرت مرتين، ونسخة بريطانية غير منشورة، كما ترجمت للألمانية والروسية والأوزبكية، لكن النسخة الروسية لم تقدم فعليًا، ترجمت فقط لتكون مساعدة للمترجم الأوزبكى الذى لم يكن يتحدث الفرنسية (جلير ١٩٩٧).

أميرة هى قصة مأساوية تقع فى فصلين، عن سيدة مسلمة فى منتصف العمر، اسمها أميرة، تعود بعد غياب طال عشرين عامًا لقريتها فى الجزائر، بعد الاستقلال مباشرة، وخلال هذه الفترة، أقامت فى فرنسا مع زوجها الفرنسى غير المسلم، وأنجبت منه طفلين توأم. وقد توفى والدها قبل عودتها بثلاثة شهور، وقد عادت هى لتبلغ تحياتها.

وفى الفصل الأول تلقى التحية على ممرضتها السابقة نونو، ومجموعة من صديقات الطفولة. ويتناقلن الأخبار، ويتضاحكن ويأكلن الكسكسى ويرقصن فى مشهد بهيج. وهذه التداخلات من البداية للنهاية تواكبها تحذيرات من عدة شخصيات امرأة مختلة العقل، واثنان من العبيد القدامى، ورجل قعيد، ونونو نفسها، ثم نجد بعض النساء الفقيرات يكونّ نوعًا من الكورس ضمن كورس صديقات أميرة (جروس، ١٩٩٨) يشتكين من الفقر المدقع الذى يعانينه. هذه اللحظات الكئيبة تخيم على التراجيديا. وفى الفصل الثانى، تصل نساء القرية العجائز، ويدخلن بيت أميرة، محجبات ومتشحات بالألوان الداكنة، كسرب من الغربان، ويرفضن قبول ضيافة مضيفتهن. وبدأن يتحرين عن حياة أميرة فى فرنسا. وأصبح واضحًا أن زيارتهن ما هى إلا محاكمة لها

نيابة عن والدها الراحل. وقد أوصى بثروته لشيوخ القرية مقابل هذه الخدمة، وهن يقمن مسجدًا من عائده. وهن يحاكمنها على عدم إسلام زوجها، ثم يضربنها بالهروات هى ومن عاونها حتى الموت. وتتوقف ثورتهن عندما يتقدم شيوخ الرجال للصلاة على جثمان أميرة فى مشهد نهائى.

هذه المناقشة تشير لخمسة نصوص من مسرحية جلير. وبسبب ما واجهته من صعوبات فى تاريخ نشرها، تراجع باختصار هنا. النص الأول والذى نشر عام ١٩٨٨ من النسخة الأصلية بالفرنسية بعنوان **آه من عودتك..حيث بعض القبور** (جلير، ١٩٨٨). وهذه الطبعة تبعتها أخرى عام ١٩٩١، ظل فيها النص كما هو، لكن تغير العنوان لـ **أميرة** (جلير، ١٩٩١أ). وإعادة الطبع هذه تزامنت مع العرض الكامل للمسرحية فى فرنسا، أما فى الولايات المتحدة، قامت شركة يو بى يو للعروض المسرحية عام ١٩٨٨ بعرض الترجمة الإنجليزية للعمل والتى قامت بها جيل ماكدوجال، وكان هذا مثل الإنتاج العالمى الأول للمسرحية مقدمًا بالإنجليزية (جلير، ١٩٨٨ب).

وهذه النسخة من الترجمة الأمريكية، قدمتها " يو بى يو" مرة أخرى عام ١٩٩٦ (جلير، ١٩٩٦ج) بعنوان **عدت**، والنص واحد فى المرتين بالفعل. والنص الأخير المعين هنا هو الترجمة الإنجليزية غير المنشورة لـ ميريديث أوكس. هذه النسخة من الترجمة البريطانية عرضت على مسرح رويال كورت فى لندن عام ١٩٩٥ بعنوان **أميرة** أو **آه عدت...إلى حيث يوجد بعض...** (جلير، ١٩٩١ب).

تظهر الترجمة الأمريكية للمسرحية والتى قامت بها جيل ماكدوجال اختيارات قوية من ناحية المترجم. ومسرحية أميرة ثرية وعنيفة وصعبة. وكما ذكرنا فى الفصل الأول، فقد عدل معظم مخرجى هذا العمل نهايته، الذى تحيط به صعوبات فكرية وتكنيكية. والكثير، منهم من قاموا بالإنتاج الأوزيكى، وجدوا فكرة العنف من المرأة للمرأة غير مقبولة (جلير ١٩٩٧). وآخرون مثل جين بييرفنسنت تجنبوا مشاكل الإخراج المسرحى مثل التصارع بين عديد من الممثلين (فنسنت، ١٩٩٧). ومهما كان السبب، لا يوجد تسجيل لعرض يوافق عمل جلير الأصلى.

تعاونت ماكدوجال فى كثير من اختياراتها الفنية مع فرانسوا كورلسكى مخرج الإنتاج العالمى الأول فى نيويورك، واستمر هذا التعاون لفترة. وجلير نفسها علقت أن كثير من النقاد وجدوا المسرحية طويلة للغاية وكذلك عنوانها (جلير، ١٩٨٨أ).

وقامت ماكدوجال بنقل حوارات من شخصية لأخرى كى تحذف قطع طويلة من النص وتلغى الحاجة لفريق عمل كبير. وبالمثل يعد نصها الأول من حيث تقديم خطة مزدوجة، اختيار فريق العمل تكرر فى الإنتاج الفرنسى والبريطانى (جروس، ١٩٩٨).

لو كانت جلير نفسها هى التى اقترحت هذه الخطة، لكانت أولتها على أنها تعليق على الطبيعة المتوالية للعنف الثقافى والداخلى[١] . وهو اقتصاد مسرحى بسيط بدأه ماكدوجال وكيرولسكى. ولا شىء فى حذف أجزاء من مسرحية.

وشركة يو بى يو على دراية تامة بالجمهور الأمريكى وقلة فترة تركيزه السيئة السمعة. ومع ذلك فإن النص الذى ينشر مترجما بعد إنتاجه ويحذف منه أجزاء كبيرة من النص الأصلى يصبح بالفعل عملا مختلفا ويجب تصنيفه هكذا.

ومن بين الأشياء المفقودة من نص ماكدوجال: حقيبة مليئة بالكتب جرتها أميرة على المسرح فى بداية المسرحية كجزء من أشيائها، ودهشة حارس بنايتها عن كيفية خروجها من الجمارك (جلير، ١٩٩١أ)، إشارة ساخرة عن المخاطر حول القتل على الطريق على يد غرباء، مناقشة حول إضراب عن الطعام تضامنت مع بن بيلا، أول رئيس للجزائر المستقلة، والذى اشتركت فيه أميرة مع صديقاتها فى المرحلة الثانوية، ذكر حياة أميرة على أنها ثقافية، وإشارة لسيدة تتناول أقراص منع الحمل سرًا لكى تتجنب حمل أطفال رجل قاسى [٢] .

كما حذفت ماكدوجال أيضًا جزء من إحدى الاستعارات الرئيسية فى المسرحية. فى الفصل الأول تبدى أميرة وإحدى صديقاتها أنهما أنجبتا توأمان (جلير، ١٩٩١أ). وفى الفصل الثانى تتذكر أميرة أن إحدى السيدات لديها طفلتان توأم، لكنهما كانتا مريضتين. وبعد رعايتهما، سألت أمها عنهما، انتحبت قائلة أنهما قضيتا نحبهما بسبب الإهمال. وحذفت ماكدوجال هذا الحوار. إذا دققنا النظر فى اتساع عمل جلير، لوجدنا أن كثرة ميلاد الأطفال هو علامة للافتداء (جلير، ١٩٩٠، ١٩٩٦أ). وموت التوأمين هو إشارة لفشل الافتداء فى هذه المسرحية، وحذف الإشارة إليها مدعاة للاستفهام.

أدرجت ماكدوجال اللغة العربية فى ترجمتها الإنجليزية لمسرحية أميرة. والمصطلحات العربية فى مسرحية جلير قليلة للغاية، تقتصر على سلسلة من التحيات المتبادلة ثنائية اللغة. أبرز الأمثلة على إضافة اللغة العربية هو الشكوى المتكررة للمرأة المجنونة المهبولة فهى تصيح قائلة: "خفف ألمك، خففه" فى النص الفرنسى (جلير، ١٩٩١أ)، وإذا ترجمت الصيحة حرفيا لصارت "هدد ألمك هدده". فقد وجدت ماكدوجال هذا السطر مركبًا للغاية إذا قدم بالإنجليزية، لذا فقد قدمته بالعربية الجزائرية العامية، وأضافت قاموسًا ملحقًا بالطبعة المنشورة من المسرحية، به الألفاظ العربية (جلير ١٩٨٨ب، جلير ١٩٩٦ج).

أصبح فى كل كتابات دوجال المسرحية المهبولة التى يعنى اسمها الحمقاء أو البلهاء، وجلير نفسها لها رأى مناقض فى هذا الموضوع، فعادة ما تشير إلى هذه الشخصية كالآتى: "المهبولة" (اسم) أو "البلهاء" (صفة)، بالرغم من أنها تستخدم أداة تعريف قبل الاسم على الأقل مرة واحدة. اسم المهبولة هام للغاية. نوديت به مرة، وفى هذه المرة، أصبحت واضحة تمامًا (جلير، ١٩٩١أ).

إن المسرحية التى قدمتها ماكدوجال لجمهورها الأمريكى وقرائها هى نظرة فلكولورية تراجيدية وبراقة، تعرض القليل من السياق السياسى أو التاريخى. وإذا استبعدنا الإشارات لأحداث معينة وموضوعات معاصرة، وإذا جعلنا أحد أهم أجزاء النص غامضًا بالنسبة لجمهور غير عربى، فقد خاطرت بفقد وقت، وإبهام مسرحية تقع أحداثها فى فترة معينة وواقع معاصر.

ويعتبر جين بيير فنسنت مخرج العرض الفرنسى الذى قدم عام ١٩٩١، هذه المسرحية تهدف لعرض الأحداث الجارية فى الجزائر (فنسنت، ١٩٩٧). جلير نفسها قالت إنها لو كتبت المسرحية اليوم، لغيرت النهاية وجعلت أميرة تقاتل وتنجو بنفسها (جلير، ١٩٩٧).

وفنسنت نفسه هو المسئول عن تقصير عنوان المسرحية، لأنه شعر أن العنوان طويل للغاية ويكشف الكثير عن نهاية المسرحية. وكما ذكرنا سابقا، فقد غير النهاية كذلك، واستخدم خطة مزدوجة حيث قامت نفس الممثلات بأداء الأدوار الخاصة بالشابات والشيخات. وبدلاً من أن يصور نهاية أميرة على المسرح ضربًا حتى الموت، جعل العجائز يسحقن رأسها بالباب، حل أنيق نسبيًا لمشكلة تقنية عسيرة (فنسنت، ١٩٩٧). وتعكس الطبعة الفرنسية التى قدمت عام ١٩٩١ اختياراته فى ملحوظة وتحمل الاسم الجديد لكن النص نفسه لم يتغير بل ظل كما هو.

ونسخة الترجمة البريطانية لميريديث أوكس، تتعامل مع كل النص بأسلوب أدبى إلى حد ما. واختياراتها الشخصية قليلة للغاية وغير دخيلة: فقد اختارت أن تحذف الأداة من اسم المهبولة فى كل الحالات، وأبقت الفرنسية فى جملتين الإشارة من الأميرة للشخصيات الكبيرة سنا بأبى الكبير أو أمى الكبيرة. أدخر كل رخصها الفنية لتتعامل مع مشكلة واحدة وهى مقولة

المهبولة المتكررة. فقد ترجمت "خفف _هدهد" لـ "اسكت الصفير، أنه يبكى" (جلير، ١٩٩١ب). حيث تستخدم كلمة "برسيى" فى الفرنسية عند هدهدة طفل، وهذا اختيار دفاعى خاصة فى ضوء الاستعارة الخاصة بالتوأمين.

وبالمصادفة عام ١٩٩٥ قدم مسرح الرويال كورت قراءة تستخدم الخطة المزدوجة للكورس، ولكن فى التغيير الجديد قسم دور أميرة بين اثنتين من الممثلات، وجلير نفسها سخية فى عملها، فقد سمحت أن تتحكم فيه الرقابة وأن يحذف منه وأن يترجم وأن تتغير حالة الإنتاج ليناسب احتياجات المجتمع المسرحى أو مجتمع بعينه. فهى تتعامل مع كل من يعمل فى مسرحياتها كأنه مساعد لها وقد أخبرتنى أن أهم أولوياتها هو الوصول لجمهورها بأى شكل (جلير، ١٩٩٧) وهذا التفتح فى مسرحية كتابة المسرح نادر ويستحق الاهتمام والاعتبار[٣] .

شبكة من العلاقات

كما رأينا، تقدم مسرحية **أميرة** شبكة كثيفة من العلاقات الشخصية وهذه العلاقات تقترح طريقة واحدة لفهم جسد الدراما الأدبية لكاتبات شمال أفريقيا. ومثل سلسلة متداخلة الحلقات، ربما ننظر لكل هذه المسرحيات وتيماتها بأن نتتبع البطلة الأنثى للخارج. وفى حالات قليلة يكون بطل هذه الأعمال رجلاً، لكن بالنسبة للجزء الأكبر، تصبح النساء المركز.

وكثير من هذه الأعمال عن عائلات، وعلاقات يتعرف عليها القارئ أو المشاهد الغربى بسهولة وفى ذات الوقت لها خصوصية ثقافية. ومن وحدة العائلة، ربما نتحرك خارجًا لنرى علاقة المرأة مع مجتمعها. والأعمال من هذا القبيل تتركز حول الطقوس كالزيجات والجنازات. وبعد ذلك تأتى الأعمال التى تعرض علاقة الفرد أو الجماعة مع المؤسسات الرسمية وغالبًا البيروقراطية: كالحكومة، القبيلة، المسجد أو حتى الأمم المتحدة.

وإذا فصلنا هذه الدوائر المتداخلة، وشاهدناها كلها لوجدنا أنها تعبر عن تيمة الوقت تحت مسمى التاريخ، والفضاء، والطبيعة، والفيزياء، واضطراب كل من المهجر والمنفى. وأخيرًا، هناك مسرحيات توضح ماذا يحدث عند انهيار العلاقات تمامًا، والمعاناة من جروح قاتلة. وأطلق على هذه الأعمال" رؤى روحانية" ويستحقون تصنيفًا خاصًا.

وكما يحدث مع كل التصنيفات فى هذه الدراسة، يمكن أن تصنف مسرحية فى أحد المجموعات وتظهر فى نفس الوقت صفات المجموعات الأخرى، كما هو الحال مع "أميرة". أن التغيرات التى تطرأ على حياة عائلة شمال أفريقيا ذكرت فى الفصول السابقة. وكما يمكن للمرء أن يتخيل هذه التغيرات هى التى تسبب الصراع الدرامى فى هذه الأعمال. ويتعامل العربى المتعصب والمؤلفون الأمازيغيون فى هذه الدراسة مع تيمة العائلة بأسلوب يختلف عن هؤلاء ذوى الموروثات الأوروبية، وبكل الاحتمالات، لأن العائلة

الكبيرة منتشرة فى الغرب، لكنها تقدم غالبًا تجديدًا صعبًا على مواطنى شمال إفريقية، خاصة إذا انتقلوا لأوروبا. وبعض النساء تتأذى من الانتقال لعائلات كبرى، ويفقدن الاتصال مع قريباتهن النساء، فى حين تجد الأخريات هذا التحول محررًا لهن. وفى كل الأحوال يسبب صدمة عميقة.

العلاقات العائلية

وأوضح ما تكون عليه هذه الصدمة هو الخطاب عن أو بين الأمهات والبنات. فنجد علاقات متنوعة بين الأمهات وبناتهن فى هذه المسرحيات، ومعظمها مشكلات. وفى مسرحيتنا أميرة، واضح غياب الأم، فقد ماتت وذهبت ذكراها. وتحاول ممثلتها ممرضة أميرة "نونو" حماية أميرة مما سيلحق بها جراء عدم طاعتها لكنها تفشل. وأغلبية هذه العلاقات تكتب حسب وجهة نظر الابنة، إذا تصنف نونو ضمن نوعية الأمهات الطيبات، والتى سوف تدعم اختيارات ابنتها بالتبنى.

وتقدم ليلى صبار طرازًا آخر من الأم الطيبة فى مسرحيتها "عيون أمى" (١٩٩٢). وهنا الحديث عن عائلة تقيم بفرنسا، والابنة ثورية تابعة للبيور، وهى تعانى من الانحدار الثقافى لدرجة الجنون. واعتقلتها قوات الشرطة، ربما لكونها مدمنة، وتقضى ساعة فى توجيه السباب لمعتقليها عندما تحكى عن قسوة عائلتها وانتحار أختها فى هدوء. وقصصها غريبة، وثقتها فى عودة أمها الجميلة، ذات العيون الزرقاء لإنقاذها تبدو غير محتملة. وتعاملها قوات

الشرطة كما لو كانت مجنونة. وفى النهاية، وعلى الرغم من كل هذا تظهر أمها كما وصفتها تمامًا، وهنا فقط يبدأ القارىء يدرك صدق ما كانت تحكيه وأن المرض يتواجد فى بيئتها وليس فى مخيلتها.

الأم فى "عيون أمى" لا تتحدث لكنها تنقذ ابنتها فقط. وهى أيضًا لها ممثلتها التى تحمى ابنتها وتيسر لها حكاية القصص بأن توفر لها جمهور مسرحى: ضابطة أنثى، والداها إيطاليان وهى تتعاطف مع البطلة لكونها ابنة لمهاجرين. وتيمة الصمت الأمومى هى تيمة شائعة وفى مسرحية جلير التى تقدمها ممثلة واحدة الغزال ريم (١٩٩٣ب)، إنها ريم الابنة نفسها التى تقوم بدور الأم. ريم التى تعيش فى فرنسا مثل أميرة، فى طريق عودتها للجزائر، لكنها على عكس أميرة، لم تطل مدة إقامتها هناك. وهى تحكى الجنازة الريفية التى أقيمت لأمها والتى تولت إتمامها العام السابق. وبوضع ريم خلال الزمان والمكان، تبتكر جلير تاريخ عائلة بأكملها فى خمسة عشرة صفحة من المونولوج الذى تقدمه ريم لأمها المتوفاة، وبينما تتكلم غالبا عن الجنازة، تحزم ريم ثياب أمها استعدادًا لعودتها للجزائر، وهذه الأشياء تمثل إشارات للأم الغائبة وتجعل المونولوج يتحول لحوار. هذا العمل هو ذكرى لسؤال دون جوابه، واهتمام لم يولِ. وريم تسأل دائمًا: أمى هل تسمعيننى؟ هل تنصتين إلى؟ إنى أتحدث إليك (جلير ١٩٩٣ب)!

إن موت أم ريم جعلها تدرك عدم استطاعتها مخاطبة أمها عبر فجوة الزمن، وهى تقول" اضطررت أن أبكى عندما أدركت أننا لن نتحدث سويا

ثانية أبدًا، أن الألف سؤال التى مازلت أسألها لك ستبقى للأبد بلا إجابة"، لكن بالنسبة لريم الاتصال لن يتخطى القبر. أن الحب والقوة اللذين ورثتهما عن أمها تكفل لها الأدوات التى تحتاجها لتعود لوطنها، لتعمل بالجزائر لصالح الوطن، ولصالح النساء المهددات بالخطر.

وعلى عكس الأم الطيبة، الصامتة غالبًا، تقدم بعض المسرحيات طراز الأم الشريرة، امرأة تبتلعها دوامة العنف الداخلى والتى تنقلها لابنتها على هيئة إساءة قولية وعاطفية. وهذه الشخصيات لها صلة وثيقة بالحموات الشريرات، طراز من الشخصيات سنناقشه باختصار.

وفى العمل التونسى الذى قدمته بهيجة جالول عام ١٩٧١: **الملجأ** (جالول، ١٩٩٤)، مسرحية تصنف بعنوان **رؤى موحاة**، سلوك الأم مريض، حتى أن ابنتها فازيا تهرب منه وتتحول لعاهرة وتقتل نفسها فى النهاية هربًا من التعرض لهذه المعاملة السيئة. وفى مسرحية البيور التى قدمتها بعنوان **أبناء عائشة** (١٩٨٤)، والتى كتبتها كل نساء فرقة روز دى سابل المسرحية، لها حبكة مشابهة، لكن هنا الابنة الهاربة تبحث عن مساعدة اجتماعية وتبنى نفسها فى فرنسا. الأمهات الشريرات يبدون وكأنهن وحوش مخيفة.

ونور أو دعاء إلى الله النسخة المغربية من **جان دارك** (١٩٩٤) لأمينة الحسانى تعالج حياة نور العائلية بأولوية لمغامرتها الدينية. نصف المسرحية عن علاقتها مع أمها وأبيها وخطيبها. وأمها هى التى تعارض رغبة نور فى

تفيذ النداء الملائكى الذى تسمعه، وتتمنى لها مستقبلاً أكثر تقليدية. إنها ليست أم شريرة، لكنها أم قلقة تظهر شيئًا من قدرة ابنتها على استجلاء المستقبل، وفيه موت ابنتها. إحدى الأمهات المتوحشات والتى تتضح حقيقتها أنها ليست كذلك، هى الشخصية الماريونت فى مسرحية **ماما غولال** لميريام دريسى (دريسى، ١٩٩٧). وكما يتبين من الاسم هى غولة، لكن أسيىء فهمها. فالأطفال الذين واتتهم الشجاعة على الاقتراب من كهفها اكتشفوا أنها كانت مغرمة حقًا بالأطفال الصغار، ولا تجعل منهم عشاءً قط.

وتظهر أم أخرى معقدة فى مسرحية دينيس بونال "بورتريه عائلى" (١٩٨٤). المسرحية الوحيدة فى هذه الدراسة لدينيس بونال التى تتناول شمال أفريقيا. وهى عن سيدة فرنسية تقرر إخفاء عدم قبولها لخطيبة ابنها المنتمية لجماعة بيور عن طريق إقامة حفل زفاف باذخ لهما، وتتجاهل فى أثناء ذلك حفل زفاف ابنتها. وعلى عكس المتوقع، تصبح حماة طيبة، لكن أم سيئة، وتستاء كل من الفتاتين من نفاقها، وتصبح هى مثار للشفقة.

وهناك مسرحيتان فى هذه الدراسة شهيرتان لتقديمهما وجهة نظر الأم. فى مسرحية **عواطف ومراعى** (١٩٨٨ج)، لبونال أيضًا، عن أم فرنسية تعانى من تجاهل بناتها الثلاث لها، لأن كل منهن ترفض تحمل عبئها كلما تقدم بها العمر. وتشكو إحداهن قائلة: "يمكننا وضع أمهاتنا فى المصنع، ولكن هل بالله عليك سيتأخرن!" (١٩٨٨ب،٥)، أما الأم التى تدور عليها دائرة القسوة

الداخلية وهن العائلة الكبيرة، تفر من الأذى من خلال اشتراكها مع رجل كندى شاذ صاحب نزل، والذى أصبح ابنها بالتبنى وراعيها.

كما تقدم ميريام بن وجهة نظر الأم فى مسرحية **أبناء المتسول** (١٩٩٨أ)، ابنة أرملة شحاذ، تنسى فضل أمها عليها وهى فى مكانتها كمحامية، أما الأم التى أخفت حقيقة عمل أبيها المخزية عن أطفالها فى شبابهم، تكشفها فى النهاية لتعلم هذه الابنة التواضع. هذه المسرحية أيضًا بها أم سيئة، أم الأرملة نفسها التى حاولت منعها من تعلم القراءة، وتحرق كتابًا لكى تحقق هدفها. أحيانًا تتفق الأم السيئة مع الحماة السيئة أو اللامبالية لتحولا حياة الابنة لجحيم مستعر. وهذه الحالة معروضة فى مسرحية **دمروا حياتى** لفتيحة مرابطى نجان تمزى- دبليو (١٩٩٩). فأم باهيه تخرجها من المدرسة، خوفًا من ألا تتعلم الأمور الداخلية التى تمكنها من الحصول على زوج مناسب. لأن فى المجتمع القبلى، كما فى المجتمع العربى التقليدى تصبح الفتاة غير المتزوجة عبئًا على عائلتها. وأم باهية تعاملها كخادمة، وتزوجها فى أول فرصة. ويهجرها زوجها بعد أسبوع من زواجها ويعود لحياته فى أوروبا تاركًا إياها فى سجن. فتقضى ما تبقى من حياتها الزوجية منتظرة فى بيت أهل زوجها. وخلال هذه المحنة والتى دامت لسنوات، توضح لها أمها أنها أصبحت غير مرحب بها فى بيتها الذى ولدت فيه. وعندما مات حماها وحماتها، بقيت بلا أمل وبلا تعليم، وبدون أطفال، ولا مستقبل.

حالة أخرى من القسوة، ممثلة فى حماة تظهر فى **الحب والتميمة** (١٩٩٣أ)، كتبتها جلير مع مجموعة من الطلبة والطالبات من كلية الآداب فى المحمدية، بالمغرب. وفى هذا العمل القصير، تستخدم أم السحر، وهناك اعتقاد شائع أن السحر هو اختصاص العجائز(دافيس، ١٩٨٧)، كى تحول ابنها عن خطيبته التى لا توافق عليها. وكما حدث فى أميرة، تساعدها مجموعة من العجائز المقيمات بالحىّ اللاتى قمن باغتيال الخطيبة.

ربما تكون الحماة الأكثر قسوة فى هذه الدراسة، تظهر فى مسرحية جلير **الزوجات الأخريات** (١٩٩٠)، وهى عمل كبير فيه تيمات متداخلة. وهى تحكى قصة أربعة أجيال من النساء فى بيت متعدد الزوجات. وهذه العائلة حالفها الحظ السيىء.

الأم المتسلطة" نانوها"، أنجبت عشرة أبناء، لتدفن منهم تسعة، ويحيا واحد فقط هو دريس. وتزوج دريس من تاوس، التى لم تنجب أطفالا، لا ذكورًا ولا إناثًا بعد ثلاث سنوات من الزواج. وبالرغم من حبه لزوجته الأولى، تدفعه أمها للزواج بأخرى بسبب لهفتها لرؤية أحفادها. ويجب أن تعزى تاوس نفسها أنه لم يطلقها نهائيًا:

> إننا نأتى لهذا العالم وبين ساقينا زهرة، تعد مصدر خوف لنا عندما نملكها، ومصدر تعاسة عندما نفقدها. وهذا لا يمكن أن يحدث لرجل لأنه يأتى لهذه الدنيا حاملاً بين ساقيه مسدسًا.

وبسلاحه هذا يربح كل معاركه مع الزهور... فهل هذا يسمى عدلاً؟ هل هذا هو العدل؟ أهو خطأى أنى ولدت زهرة؟ أهو خطأى أنى لست مسدسًا؟ (١٩٩٠).

الزوجة الثانية ميما وديعة، وقد أنجبت سبع مرات، لكن كلهن بنات، وماتت ميما فى نفاسها. وترحب تاوس ببنات ميما وتربيهم كما لو كانوا بناتها، لكن دريس مدفوعًا برغبة أمه لإنجابه ولد. وخجلاً من عدم قدرته على إنجاب وريث، يعلن عن سخطه، ويخبر تاوس أنه سيتزوج ثانية. وهذه المرة تخبره تاوس بأنها ستتحمل زوجة أخرى من اختيارها هى. ووافق دريس معجبًا بالفكرة. وفى حالة من اليأس، تتجه تاوس لجارتها العصرية سيرينا. وسيرينا سمعتها سيئة لأنها متعلمة، وتتحرك بحرية أمام العامة، وترفض الزواج قائلة: "لا أخشى العذاب، لكنى أخشى الرجال ووضاعتهم. وشدة نفاقهم وحبهم الغريب للظلم الاجتماعى" (جلير، ١٩٩٠). وتضع المرأتان وأمهات تاوس وميما خطة زواج يعود بها دريس لزوجته الأولى. ويتم الزواج الثالث، لكن دريس يجد نفسه غير قادر على إتمامه. وبعد سبعة أيام، يشعر دريس بالذل، أما سيرينا وهى العذراء قد قرأت كل الكتب عن السلوك الجنسى المتاح عادة للرجال فقط، فقد علمت تاوس، وهى التلميذة البطيئة بطريقة كوميدية، الفن الرائع فى إغراء زوجها (براهيمى، ١٩٩٥).

وهى تعلن "وافقت على عقد هذا الزواج كى أضع الأمور فى نصابها

الصحيح. وهذا ليس فضل العلم فقط. فأمثالى لهم طرقهم أيضًا..." (جلير، ١٩٩٠). وعندما ينفجر دريس فى النساء فى غمرة غضبه لكبريائه الجريح، تدافع ابنته الكبرى شمس عن أمها الروحية وعن أخواتها المنسيات، اللاتى يقدمن على المسرح على هيئة عرائس، لتقليل أهميتهن فى عالم دريس، والمسرحية تبلغ ذورتها عند إعلان شمس عن هويتها:"أنها الولد الذى حلمت به لكنك لم تتجبه أبدًا.....نعم! أنا قوية، لدى إرادة وعزم. لا أخشى اتخاذ القرارات، وأحب عملى المدرسى وكل ما أتعلمه خارج البيت. ومهاراتى تتضح إذا ظهر شيئًا فى البيت يحتاج للإصلاح. ألم تعلم؟ بالتأكيد لا تعلم، فأنت لا تنظر إلىّ أبدا، ولا تستمع إلىّ أبدا، ولا تعلم بوجودى ونموى!

الجيل الرابع يتمثل فى الحدود، جدة شمس الكبرى. وهى عجوز مسنة وحديثها مبهم مثل المهبولة التى كانت فى مسرحية أميرة. وهى ساكنة بلا حراك على المسرح طوال المسرحية، إلى أن تستبدل بنانوها فى المشاهد النهائية. وهى عاجزة عن مد يد العون لتاوس فى صراعاتها، وقلة حيلتها هذه انتقلت لنانوها كنوع من المكافأة الشعرية لكل ما قدمته الأخيرة من مكائد. ومع هذا فـ **الزوجات الأخريات** ليست تراجيديا. الواقع أن جماعة من النساء اتفقن على هزيمة سيطرة دريس وتشجيع أمه الذى يؤكد أن الخصوبة سوف تهزم العقم. وتضحية ميما لم تذهب سدى، فشمس وأخواتها سوف يحين ويزدهرن، مع نماذج كثيرة من النساء سواء التقليدية أو المعاصرة لكى يختار منها.

بالرغم من أن العلاقة التقليدية بين أمهات شمال أفريقيا وأبنائهن تبدو أكثر إرضاء اجتماعيًا من تلك بين الأمهات وبناتهن، إلا أن بعض المسرحيات تجعلها تبدو مضطربة كالأخرى. وكما رأينا فى **الحب والسحر** (جلير والطلبة، ١٩٩٣أ)، فالنساء سوف يضحين أحيانًا بعلاقاتهن مع بناتهن وزوجات أبنائهن لتقوية علاقتهن بأولادهن. وهذا يصبح مفهومًا لدينا عندما نتذكر أن إنجاب ولد هو طريق المرأة للقوة فى بيت تقليدى.وهذا لا يعنى أن البنات لا تحب من الآباء والأمهات، لكن قدرتهن على إلحاق الضرر بشرف العائلة، وعبء العثور على زيجات مناسبة لهن هى قيد على أكثر العلاقات حبًا.

وفى مسرحية نادية بوقلال الهزلية عن مهاجر مغربى **كان يحلم** (١٩٩٤) وصف كلاسيكى للأم التى تغرم بابنها. والمسرحية تلقى الضوء على الرحلات اللّيلية لمهاجر تحطمت به سفينته فى أحلامه ، ووجد نفسه على جزيرة بين المغرب وأوروبا. وبينما هو نائم، تتسلل أمه وجيرانها على أطراف أصابعهم ويقفوا حول سريره فى رهبة وإعجاب، ينتظرون قرة أعينهم ليستيقظ ويبدأ رحلة حياته الحقيقية. وبينما كان على جزيرة حلمه، يقابل ناج مثله من تحطم سفينة، وهو ضابط جمارك مغربى، والذى يطلب كل ما معه من مال، وكذلك رجل من بيور يشجعه على بدء حركة سياسية لمواجهة القمع، وسائح فرنسى وآخر أسبانى يزعمان أن الجزيرة تابعة لبلديهما[٤]. وزوجة السائح الفرنسى التى تهيم عشقًا بالمغرب و"تعرف كل شئ عنها" بالرغم من أنها لم تطأها

بقدميها قط. وفى هذه الأثناء على أرض الواقع، تغنى له أمه وجيرانها شوقًا لليوم الذى يرسل لهم فيه أموالاً من ديترويت. ويظهر خطاب الأم وابنها جانب البيد نوار فى كتابات هيلين سيسو. وسيكوى لها علاقة حب وكراهية مع التحليل الفرويدى، وقدمت استثناءاتها لعمل المحلل النفسى الكبير مرتين.

فى **بورتريه لدورا** (سيسو، ١٩٧٦)، مسرحية من فصل واحد عن أشهر مريضاته، وفى مسرحية **اسم أوديبس: أغنية للجسد المحرم** (سيسو، ١٩٩٤أ) قامت بترجمة التراجيديا اليونانية. مع أن سيسو على حد علمى لم تكشف أبدًا العلاقة بين ميلادها المغربى ومقالاتها النظرية وعملها المسرحى، يبدو أن انبهارها بالشئون العائلية ينبع من حافز شبيه بنظيراتها الوطنيات. وأوديب الكلاسيكية هى قصة علاقة خانقة ومميتة بين أم وابن اقتربا جدًا من بعضهما البعض. أما مسرحية سيسو فهى تناقش فى جزء منها الاستهانة بالمصير والآلهة. وفى الأساس تناقش رغبة المرأة، وتكشف أن رابطة الأم والابن أقوى من رابطة الزوج والزوجة. جوكاستا وليس أوديب هى محور المسرحية، وصراحتها ورغبتها فى الأمومة هى سبب الأحداث، فهى تحاول حماية ابنها من القانون ومن العالم ومن أبيه معلنة: "أردت تحريره من الأسماء" (سيسو، ١٩٩٤أ).

ونص سيسو لا يعتذر عن رغبة جوكاستا ويشير إلى أن هناك أشياء أسوأ من زنا المحارم والموت البدنى. وتظهر رغبة سيسو نفسها، وعلاقاتها بالجزائر وهى فى منفاها، تتضح فى رثاء الكورس" بالفعل أكثر من ميتة واحدة خلال

المنفى وخلال الغياب وخلال النسيان، أى امرأة لم تعان من هذه الميتات؟".
وفى الحالتين الدرامية والواقعية، أوجد القانون الأبوى شرخا بين المرأة ورغبتها، معلنًا تحريم الرغبة بالنسبة للمرأة. وفى مسرحية "الشخص لا يتجزأ" (سيسو، ١٩٩١)، مسرحية أخرى لسيسو تتناول فكرة الأم والابن، نجد كلارا وقد فترت علاقتها بزوجها ناثانال بسبب تعديه على دور الأم. فقد تبنى طفلاً كفيفًا موهوبًا فى الموسيقى، وبالتالى يظهر عدم أهمية كلارا، ويشلها جسديا. فتسقط مريضة، بسبب تحملها عجز الولد. وأصيبت إحدى عينيها بالعمى. وأصبحت معلقة بين عالم الطفل المعتم تمامًا وبين عالم المبصرين، لكن بدون موهبته الموسيقية. ومع أنها فقدت إحدى عينيها، إلا أنها تكتب الشعر لكنها لا تستطيع حمل نفسها على مغادرة موقف لا هى فيه أم ولا زوجة. وفى النهاية ترحل كلارا، ومثل نورا فى عمل ابسن، تختار الباب الذى خلفها.

إذا كانت البنات تضحى بهن أمهاتهن لتحسين وتقوية الرابطة المتينة بين الأم والابن، فماذا عن الأب وأبنائه؟ المفترض أن يشك الآباء فى أبنائهم وأن يكونوا غير مبالين أو عدائيين تجاه بناتهم. بعض المسرحيات تكشف حقيقة أعمق. العداء للبنات، عندما يظهر، يكون رد فعل للخيانة التى يشعر بها الأب عندما ترتبط إحدى بناته بآخر، شاب صغير.

وفى الواقع مسرحية جلير **ثروات الشتاء** (١٩٩٦ب)، تقدم أب كورسيكى، يغلق على بناته الأربعة حفاظًا على شرفه. ابنته الكبرى جابريل تحتل مكان

الأم الراحلة فى إدارة المنزل وتخشى حتى اسدال شعرها الجميل، الابنتان الأصغر سنا: إيزولا وماريا تتسللان خفية للقاء حبيبهما، أما الابنة الصغرى "بيلا" فقد أحبت أجنبى منفى، مزارع أجير والذى يدعى أنه قريب لملك المغرب. وقد أتى لطلب يدها بعد أن حملت، وهدد الأب بقتل كل بناته ومعهم ذلك الشاب، لكن غضبه يخفت أمام شجاعة الشاب وتحدى بناته، وأمام حقيقة أنه سيصبح جدًا.

الكثير من شخصيات الآباء فى هذه الدراسة يحبون بناتهم، حتى لو لم يظهروا هذا الحب، فسوف يكنوه. وفى مسرحية **نور** (١٩٩٤) للحسانى يصبح الأب هو المتفهم لنداءات نور الغريبة ويدعم حاجتها لترك البيت. وفى مسرحية" من القلب المتحرق" (١٩٩٤أ) لجلير، تقدم أب عطوف آخر. وهذا العمل مع "ريم" و"أميرة" جزء من سيرتها الذاتية، مسرحيات ربما نعدها ثلاثية. كل واحدة منها كتبت إحياء لذكرى محبوب.

ريم مهداة إلى والدتها **وأميرة** تبجل ممرضتها والتى عاشت حتى تخطت المائة من العمر، **ومن القلب** تشير لعلاقتها وأبيها (جلير، ١٩٩٧). **ومن القلب** عمل غير عادى، عرض تؤديه امرأة واحدة، وبينما هى على المسرح لا تتحدث بنفسها، لكنها تستمع لصوت علوى، سلسلة من المحادثات لأبيها وهو يحادث نفسه، وهو يحادث رفاقه. هى مثل أختيها شخصيتا ريم وأميرة، ومثل جلير نفسها موجودة فى فرنسا. وأبيها يجلس فى بيته بالجزائر، مشتاقًا لطفلته الأثيرة لديه عندما يسأله أصحابه أى أولاده الأحب لقلبه. وكلماته مليئة

بالحب واللوعة، وربما عبر عنها مباشرة لابنته أو لم يعبر، يعتمد هذا على اتجاه المسرحية. ولا تقدم جلير حلولا لهذا الأمر، فبالنسبة لها هذا العمل ذو نهاية مفتوحة. وقدمت سيسو أعقد شخصيات الآباء فى هذه الدراسة، ومرة أخرى هذا راجع لهوسها بفرويد. وفى **بورتريه لدورا** (١٩٧٦) تضمن العمل ثلاث شخصيات لآباء وليس شخصية واحدة: أبو دورا، وصديقة وفرويد نفسه. وكما فى السير الذاتية لجلير، **ونور** للحسانى (١٩٩٤)، تغادر الابنة. فى أول الأمر ترفض الابنة والدها، لأن علاقته بزوجة صديقة تثير اشمئزازها وفضولها، لأنها هى نفسها تنجذب لهذه السيرة. وصدت محاولات الصديق لإقامة علاقة شاذة. وفى النهاية تترك العلاج، عندما يصل فرويد لمرحلة يرفض فيها تحولا فى الحالة غير قادر عليه، لكن فى هذا البورتريه، أنه ليس شابًا أصغر، زوج يبعدها، لكن رغبتها العنيدة المتعددة، والتى قالت عنها إن بوى مان فى تحليلها للمسرحية حولت تشخيص فرويد لحالة دورا رأسا على عقب (١٩٨٩).

ومن المثير أن سيسو كتبت مسرحيات كثيرة عن القسوة على المستوى الوطنى، ولكنها ترفض عرض السلوك الجنسى بين الآباء والأطفال أو تصفه بالعنف، بل إنها تفضل التركيز على رغبة الأنثى المشاركة، بغض النظر عن صلة قرابتها فى المقابل. وفى **بورتريه لدورا** لم تخبرنا ما الذى حدث لدورا. لا شىء واضح، فكل حدث تصفه دورا أو شخصيات أخرى يمكن تأويله بأكثر من معنى. دورا لم تصنف فى التحليل النسائى لفرويد أو التدريب° : فلا هى هستيرية ولا هى ضحية. وتحليل فوكو للناحية المرضية فى السلوك الجنسى

هو نقطة انطلاق واضحة بالنسبة لسيسو (فوكو، ١٩٧٨).

وكإحدى عضوات الحركة النسوية المعاصرة، تخاطر بقولها إن لويس ماكناى يناقش فى **فوكو والحركة النسوية** على مستوى معين الناقدات النساء اللاتى يعتمدن على أحكام معيارية عما تكون أشكال الحركة القانونية أو غير القانونية وصلتها بالهدف السياسى وهو التغلب على مساعدة "مشاركة" النساء. الحركات النسوية لا يمكنها التضحية بصلاحية هذه الأحكام مقابل مكانة أكثر صلة أو مبررات محلية يدعمها ويؤيدها مفكرون معاصرون (١٩٩٢).

الآباء والأبناء هم أقل العناصر معالجة فى هذه الدراسة. مع أن شخصيات الأب والابن تظهر فى المسرحيات، إلا أن علاقاتهم لا توضح تفصيلاً. وهناك استثناءات قليلة، ذكرت باختصار هنا. مسرحية **بروميثياس** لميريام بن (١٩٦٧ب)، إعادة سرد لأسطورة **بروميثياس** والتى تشكل نقدًا خفيًا لحد ما للضربة السلمية التى أطاحت برئيس الجزائر أحمد بن بيلا عام ١٩٦٥، وفيها تبادل قوى وعاطفى بين **بروميثياس** وابنه. وفى الأسطورة يمثل حراس النار المقيدون بن بيلا نفسه، والاستعارة متطابقة للغاية، لأن بن بيلا حجز فى بيته بأمر من خليفته عقيد الجيش هوارى بومدين (فافرود)، وبالتالى فالابن يمثل شباب الجزائر الذين يتطلعون لبن بيلا كى يعيد بناء وطنهم بعد الاستقلال.

وفى مسرحية بن تحالف الابن مع كاهنة من طائفة "الأرض-الأم"، وقصد بهذا التحقير الأوليمبيين الذين سجنوا أباه وعذبوه، والزوجان فى انتظار

طفلهما. وفى هذه الاستعارة، تمثل الكاهنة نساء الجزائر وتجاهل قدراتهن على تغيير البلاد. وبينما يمزق النسر كبده، يراقب **بروميثياس** ابنه فى موكبه المتجه للمستقبل، آمن بما لديه من معرفة، وأن ميراثه النارى لن يخمد.

وفى مسرحية **مجنون ليلى** (١٩٨٧)، مسرحية كتبتها جلير بالتعاون مع جين كلود جال، عن أب محب آخر، يشاهد فى غمرة يأسه ابنه يتحول لمجنون. وعامة المجنون هو الشخص الذى يتملكه جن (ديجوا، ١٩٩١). وهنا نرى حب ليلى مصدر الهوس وقصة قيس مجنون وحبيبته هى قصة قديمة للغاية، معروفة عبر آسيا والشرق الأوسط. وأشهر نسخة معروفة لهذه القصة هى قصيدة طويلة للمؤلف الأذربيجانى نظامى جنجا فى (١١٤١) ولها مثيلتها الغربية وهى قصة **روميو وجولييت** (باجروف وبرايانز). وقيس وليلى هم من البدو، وتواعد الوالدان على زواجهما. وفى النسخة التى قدمتها جلير وجال، نجد قيس والمعروف بروحانيته، لم يراع شرف ليلى حينما سمح لمشاعره تجاهها بحمله بعيدًا: فقد تغنى باسمها على الملأ. وغضب والد ليلى بشدة ومنع زواجهما، فجن قيس وحيدًا فى الصحراء وماتت ليلى كسيرة الفؤاد. وطوال العمل يؤيد والد قيس ابنه، ويأخذه معه للحج فى مكة.

وفى كل ما سبق، نجد الزوجات مغلوبات على أمرهما. الضرورة الاجتماعية تهزم الحب الرومانسى والرغبة الجنسية فى **مجنون ليلى** وفى **أوديب**. وألفت فاطمة شبشوب الحلقية المغربية **حلقة الأباكية** عن هذا

الموضوع عام ١٩٨٩ . واهتمت هذه الحلقة بإلقاء الضوء على الاختلاف بين ما تسميه شبشوب "الزوجان الطبيعيان" و"الزوجان التقليديان". نرى البطلة ميريام فى موقفين مختلفين وتقوم بأدائهما ممثلتين مختلفتين. ميريام الأولى حملت من حبيبها دريس، وأجهضت أثناء وجوده فى الخدمة العسكرية. وهما يمثلان الزوجين الطبيعيين. وميريام الثانية تقبل الزواج بعلال، وهو رجل طيب، لكنه ليس اختيارها. وشبشوب تلوم ميريام الثانية على الحالة الهستيرية التى أصابتها بسبب جهلها الاجتماعى.

أما فقدان ميريام الأولى طفلها فهو كناية عن "المستقبل الضائع". وتعليقًا على الأباكية تقول شبشوب: الجزار الحقيقى للمجتمع ليس طاغية البلاد لكنه جهل الناس الذين يخشون التغيير (شبشوب، ١٩٩٧أ). والهستيريا الاجتماعية التى حبستها تعاسة ميريام، نراها فى موللى بطلة مسرحية جلير **موللى من الرمال** (١٩٩٤ب)، عرض آخر تقوم به ممثلة واحدة، والدور يتطلب من هذه الممثلة أداء أربع عشرة شخصية، متضمنة البطلة. والمسرحية هى رد على عمل جيمس جويس موللى بلوم. وموللى بطلة جلير دمرها صراعها مع الخلل الثقافى والسعار، وتقول لا بدلا من نعم (جلير، ١٩٩٤ب).

وموللى كما نعرف هى نتاج زواج مختلط الأديان: فأمها يهودية وأبوها مسلم وحاج وقد تربت فى جو من التسامح النسبى. ورتب أمر زواجها عند بلوغها من برهام، وهو مسلم أيضًا. ويرجع الفضل لقريباتها النساء فى

خوفها من الجنس الآخر: "أنا، لا أملك إلا فكرة غامضة عن الزواج، وليس لدى رغبة، فأنا أخاف الرجال بشدة: عماتى وأبناء عماتى وجيرانى وصديقات الطفولة، أتحدوا جميعًا مع الوحدة والعاطفة ليغرسوا فى الرعب من الرجال".

وبرهام رجل طيب وعطوف، وبدأت تحبه بعد صدمتها الأولى عند زواجها المفاجئ المبكر. واصطحبها معه لأوروبا حيث عزلت تمامًا. حتى استقلال الحافلة كان مشكلة بالنسبة لها، لأنها ليس لديها خبرة. وأصابها الاضطراب وأصبحت تتلهف على الطعام حتى أنها لتأكل صابون الغسيل. وهوسها بشكلها وخوفها من أن برهام سوف يزنى بأخرى بينما هى حبيسة البيت، جعلها فى النهاية تقول "لا" له، معلنة أنها لا تريد علاقة جنسية. وبالنسبة لامرأة نشأت فى أى ثقافة يعد الجنس هو واجب الزوجة، يعد هذا تصرفًا متطرفًا.

وفى مسرحية جلير **شهادة ضد رجل عقيم** (١٩٨٧)، تستخدم جلير فكرة الخصوبة والعقم للتعبير عن فشل الزوجين. تظهر لنا مدام برتن على أنها سيدة عجوز فرنسية، تقيم فى بيت للمسنين، وتشارك الجمهور على مضض تفاصيل حياتها الجنسية مع زوجها العقيم فرناند، ثم تكشف فى النهاية أنها هى فرناند برتن، وتسرد هذه التفاصيل قائلة: أعرف ذلك، أنى كنت امرأة سليمة قادرة على حمل جراء كاملة! لذلك كان هو الرجل العقيم. أمن أجل الصداقة؟ أمن أجل الحب؟ أمن أجل الروح النسوية المضحية لأن المجتمع يريده هكذا، ويجعلنا نحن النساء قادرات على تحمل هذا الألم الصامت

الكثيف..لماذا فى الواقع؟ ومن أجل كل هذا... قررت ألا أقول شيئًا وأن أتركه بذكائى يعتقد أنى أنا المسئولة عن عدم إنجابنا! إنهم هشون للغاية (١٩٨٧)، ما هذه اللعبة؟ لن يتقبلها المجتمع، ومع ذلك فهما يصران، لأنهما يعلمان بتحرى آل برتن تاريخهما الخاص عن طريق لعبة يفترض فيها زوج أنه مكان زوجته، وينتحل شخصيتها بالضبط، ويعيد تقديمها بطريقة تزعج كل الأفكار الخاصة بالعمر والنوع. وأكثر ما يخشاه الزوجان أن يحللا بواسطة المجتمع المؤسسى الذى يعيشان فيه. وهما يعلمان جيدًا أنه عندما يتحرران من المنفى الاختيارى الذى هو تشبه كل منهما بالآخر، يصلان إلى نهاية طريق حيث يفهم كل منهما الآخر. واللعبة التى يقومان بها هى هدية كل منهما للآخر. وختام الموضوع هو قيام الزوجة بدور الراوية: تخبره أسرارها وهو يجسدها، فهو نظيرها المسرحى، ويمكنه قول الحقيقة عندما ينتحل شخصية زوجته فقط. ولموافقتها على اتخاذه دورها تهبه حرية من صمته. وعن هذا العمل، الذى يعد الأغرب فى كل أعمالها، تقول جلير "إن مدام برتن ليست مجنونة. وهى تحدث نفسها لكى تعيد تحديد كل ما حدث، لكى تجعل لحياتها معنى، لكى تطهر عقلها وروحها" (جلير، ١٩٩٥) ولعبة آل مارتن فدائية، لكنها ليست شبيهة بالزوجين فى مسرحية زارينا صلاح الدين روبنشاتين **لعبة مثيلة** (١٩٨٣). فيها يلعب الزوجان أيضًا لعبة مع بعضهما البعض ومع الجمهور. فيصطنعان أنهما على علاقة غير مشروعة، لكنهما زوجان بالفعل. يبدو هذا غير ضار، لكن ماذا عن القسوة التى يستفز كل منهما بها الآخر. ففى أحد المواقف قالت الزوجة لزوجها أنه ظاهرة تعتمد فى وجودها كلية عليها، مما

يدعوه لخنقها "أثناء اللعب"، وبعد ذلك تفيق وينهيا اللعبة، لكن كجزء من سحر المسرح، يبقى هناك جسد ممد على الفراش. ويعرفان أن اللعبة أصبحت حقيقية للغاية، ويرحل الرجل على أمل لقائه بحبيبة حقيقية. وفى هذه الحالة فإن لعبة الزوجين قاسية، تفترض علاقة فاشلة[٦] . وفى مسرحية حواء ديجبالى **رغبة مغربية** (١٩٩٧ب) ينفصل الزوجان بسبب حرب الجزائر للاستقلال، فتنفى هى، وينشغل هو بالسياسة. وذكريات المرأة عن نفسها وعن البلد الذى غادرته تجسدها راقصة ومغنية بنفس الترتيب. وتمثل الأشباح نقطة لقاء الزوجين فى باريس فى التسعينيات أثناء اضطرابات الجزائر المدنية، وهما يحاولان أن يحب كل منهما الآخر لكن جراح الحرب من الشدة بحيث لا تمكنهما من ذلك. وعندما نعتبر أن أنجح زوجين فى كل مسرحيات هذه الدراسة هما آل برتن، فلا عجب أن تمكنت سعاد بن سليمان من ابتكار حالة غريبة بأن تبقى غرباء وذلك فى عملها **كلام الليل** ، جزء مــن الحلقات التونسية كلام الليل التى قدمت عام ١٩٩٠ [٧] . والشخصية التى تقدمها هى امرأة لا تستطيع الارتباط برجل لأنها مضطربة للغاية، وتنهى الأمر بسعادة عندما تكتشف أنها أفضل بدون رجل، لأن الحب ربما قتلها بن سليمان (١٩٩٧).

وإحدى العلاقات التى لم تحظ باهتمام يذكر فى هذا الجسد من الكلمات هى علاقة الأخوة. فسيطرة الأخوة على حياة أخواتهن تقل إلى أن تصل لتبادل قوة إساءة فى **أبناء عائشة** (فرقة لا روز دى سابل، ١٩٨٤) ، وعولجت

بتركيز أكبر قليلا فى دراما آسيا جبار التاريخية **الفجر الأحمر** (جبار وكارن، ١٩٦٠). وكانت هى التى أوحت لبن سليمان بفكرة **داليا**، تدوين لسيرتها الذاتية وصراعها الحقيقى مع أخيها، والذى كان ممثلاً وترك المسرح ليعمل مقاولاً فى مجال الصناعة التونسية[٨] ، وأصر على تركها التمثيل أيضًا (بن سليمان، ١٩٩٧).

أقوى شخصيات الأخوات تظهر فى عمل جلير ثروات الشتاء (١٩٩٦ب)، ومسرحية بونال **عواطف ومراعى** (١٩٨٨ج). وتختفى أى مناقشة عن الأخوة، إلا إذا اعتبرنا أشباح الأخوة فى **مدينة بارجور** لسيسو (١٩٩٥) كذلك، وهم ضحايا المسرحيات لكن ليسوا الأبطال. وبالتأكيد توجد علاقات أخوة فى هذه الدراسة، لكنها خارجة عن الأحداث ولا تستحق الذكر. وربما نستخلص من هذا أن علاقات الأخوة ليست اهتمامًا رئيسيًا لكاتبات المسرح اللاتى نتناولهن. ولا حتى موضوع الزوجات المتعددات تمت مناقشته بتوسع كما نتخيل.

مسرحية جلير **الزوجات الأخريات** (١٩٩٠) هى المسرحية الوحيدة التى تعالج هذا الموضوع، وتخفف من أثاره المدمرة لنمط حياة النساء اللاتى يحيين مثل هذه الحياة، وذلك عن طريق إظهار الزوجات المتعددات على أنهن متعاونات. وتعدد الزوجات للرجل الواحد ليس موضوع هذه المسرحيات، على ما أعتقد، لأنه أصبح أقل انتشارًا فى البلدان الثلاثة التى تتناولها الدراسة. والزوجان "الحديثان" هما المستقبل المضطرب لعلاقات شمال أفريقيا. لذلك يظهر فى مسرحية بعد الأخرى حتى لو احتوتها روابط الدم والتى تظل دائما

فى الصدارة. ويظل هناك نوع أخير من العلاقات الأسرية، ذو أهمية كبرى: السلف والكبار. وقد رأينا بالفعل نونو ممرضة أميرة القديمة (جلير، ١٩٩١أ)، والجدة التى لا حيلة لها فى **الزوجات الأخريات** (جلير، ١٩٩٠). وآل برتن كذلك مسنين(جلير، ١٩٨٧)، تركتهما عائلتهما، كما حدث مع الأم فى **عواطف ومراعى** (بونال ١٩٨٨ج). ومسرحية أميرة بها كورس كامل من العجائز القاسيات، لكنهن فى الغالب لسن كذلك. فالمسنون يقومون بدور فدائى وتعليمى، أو تربوى. وربما قامت المسنة بدور الحكواتى فى أحد هذه الأعمال، كما هو الحال مع الشاعر الكفيف فى **الفجر الأحمر** (جبار وكارن، ١٩٦٩)، أو بدور العراف مثل شبح والد نورودوم سيهانوك فى مسرحية سيسو **التاريخ الرهيب لكن الناقص لنورودوم سيهانوك ملك كمبوديا** (١٩٨٥). وآل إيرينى فى مسرحية سيسو مدينة بارجور (١٩٩٥). هن مجموعة من العجائز، قاسيات وعطوفات فى أن واحد، كما يشير ازدواج المعنى فى أسمائهن. فمعنى إيرينى غاضبات، وإيومنديس تعنى العطوفات. مقتبسة من عمل إيسكليس **اوريستيا**، تعود آل إيرينى إلى عالم البشر فى الحقبة الحالية لتجلب العدالة لامرأة مات ولداها بالإيدز بعد عملية نقل دم ملوث، واتضح أن علماء محددين ومسئولين رسميين كانوا يعلمون أن أكياس الدم ملوثة ولكنهم لم يحركوا ساكنًا. وفى النهاية عندما اختارت الحكومة الفرنسية التنصل من المسئولية، وانهالوا على المقبرة التى دفن فيها الأولاد وعسكرت فيها الأم اعتراضًا على ما حدث، ولم يستطع آل إيرينى فعل شئ إلا احتضانها وإعلامها بأنهم قد فقدوا قوتهم فى المستقبل منذ عقدوا معاهدة عدم تعدى مع أثينا.

لا يفقد المسنين عادة قوتهم مع تقدمهم فى العمر. ومسرحية جلير **سر الشيخوخة** (١٩٩٦أ)، تلخص كثيرًا من الأفكار التى طورتها فى أعمالها الأولى. وهى تتضمن أجيالاً كثيرة من النساء المنفيات يتعاون سويًا من أجل القضاء على تهديد الموت، والتى تحتوى مناقشة عن الازدواجية المسرحية، والتى تقارن بين الخصوبة والعقم، وتعتمد على معجزة إنجاب التوائم فى إنهائها. ولأنها كتبت بتكليف تحت ظروف نشر خاصة، فهى لم تنتج أبدًا وظلت دراما محدودة. وهى مسرحية خيالية. يختار فيها ملك أحد الجزر، بإيعاز من وزرائه (أحدهم امرأة مشتركة فى المؤسسة الأبوية)، خمس مائة امرأة عشوائيًا وينفيهن إلى جزيرة قاحلة. وكل جريمتهن أنهن نساء وتغلبن على أنفسهن. وكان عليهن أن يعيدوا إنتاج ضعف عددهن خلال عام واحد، ودون مساعدة، وإذا فشلن فسوف يعدمن. وعلى الجزيرة تتحمل عجوز عاقر المسئولية، وتقوم بتنظيم أحزاب عمل. وأقنعت الجميع، بما فيهن الفنانات والأميرات أنهن يلعبن دورًا حيويًا فى إنقاذ أرواح هذه المجموعة من النساء.

ويكتشف أن خمسين امرأة منهن قد حملت، مما حفز المجموعة على البدء فى تكوين الأربعمائة وخمسون طفلاً الباقين. والممثلات اللاتى معهن يقترحن إنتاج الضعف، تماثيل يمكنها "تحمل عبء الألم والخطيئة" (جلير، ١٩٩٦أ)، لكن تذكرهن الأخريات أن الحياة، على عكس المسرح، تحتاج حلول دائمة.

وبعد عام تعود النساء من المنفى. ولدهشة المملكة كلها تحمل كل واحدة منهن طفلاً فى يدها أو فى أحشائها. ولا تخبرنا جلير كيف فعلن هذا، الشخصيات نفسها ترفض الإفصاح عن ذلك، لكن العدد كان ينقصه طفلاً ليكتمل، وتزعم العجوز العاقر أنها ليس لديها طفل، وتطلب إعادة العد، وتكشف أنها هى أيضًا لديها طفل ترضعه، وعندما يسألها الملك كيف حدث هذا، تذكره بمعجزة التوائم، فهى ترعى الطفل الثانى لامرأة أخرى، وانتصر اتحاد النساء وخصوبتهن على العقم وقانون الأب.

طقوس العمل

تمثل العائلة تيمة هامة ودائمة بالنسبة لكاتبات شمال أفريقيا، لكنهن لم يعدن يعشن فى مجتمعات تعزل فيها النساء بطريقة روتينية. وبالتالى يعتبر التفاعل بين البطلة الأنثى ومجتمعها هو الحل. وفى المسرحيات التى عرضناها تنقسم لقسمين: طقوس تقليدية للعمل، وتبادل مع المؤسسات البيروقراطية. القسم الأول تأخذنا من المهد إلى اللحد، عن طريق الوصف وتجسيد الطقوس نفسها. الميلاد أو فشله هو كناية هامة لأى عدد من موضوعات الدراسة.

وتستخدمه جلير باستمرار، حتى أن أعمالاً كاملة تدور حوله، كما هو الحال فى **سر الشيخوخة** (١٩٩٦أ). وهى مغرمة للغاية بالتوائم ويظهرون دائمًا فى مسرحياتها. وموت طفل هو علامة للدمار، وهى تبحث عن تمجيد إنجاب الإناث فى **الزوجات الأخريات** (١٩٩٠)، كما يمكن أن يعبر الحمل عن

الفداء كما هو الحال فى **ثروات الشتاء** (١٩٩٦ب). ومثل جلير نجد شبشوب تعادل الإجهاض بالفشل المجتمعى فى **الأباكية** (شبشوب، ١٩٩٧أ). ودينيس بونال أيضًا لها عمل رئيسى يعالج تقريبًا مسألة الحمل وهو **الخفة فى أغسطس** (١٩٨٨أ). وتدور أحداث **الخفة فى أغسطس** فى بيت فرنسى راقى تقطن فيه أمهات غير متزوجات. ونعلم أن الشابات المقيمات فى المؤسسة قد بعن أبنائهن الذين فى أحشائهن من أجل الضمان المالى والتنكر الاجتماعى. فحياتهن سهلة ومملة، وهن يخفن من الحديث عن حالهن بسبب رئيستهن والتى تمثل سجانًا عطوفًا. والزوجان اللذان ينتظران تبنى الأطفال تستغرقهم فكرة إنجابهم لطفل بطريقة طبيعية، بينما تجبر النساء الحاملات على إخفاء أمر حملهن حتىَ بين أنفسهن. وأثناء نومهن تهاجمهن المخاوف لأن حقيقة ما هم على وشك فعله تتعدى على عقلهن اللاواعى. وتثور فلورنس الطالبة على سيطرة الرئيسة الخانقة، لأنها آمنة على طفلها فأبوه أسود ولذا فلن يباع. وتأسيا بفلورنس، احتكمت مندا المهاجرة البرتغالية للرئيسة وحاولت إلغاء قرارها ببيع ابنها. فأخبرتها الرئيسة أن عقدها غير قابل للفسخ وهددتها. وفى غمرة يأسها شنقت مندا نفسها فى الحفل الذى أقامته النساء لها احتفالا بميلادها. **الخفة فى أغسطس** تعد نقدا للنظام الغربى عن التبنى النهائى، وأيضًا يعتبر تحذيرًا للمجتمعات التى تفصل سريعا للغاية بين الأطفال وعائلاتهم.

فى حياة الطفل المسيحى يعد التعميد طقسًا رئيسيًا. وبالنسبة للأطفال المسلمين واليهود الذكور، يعد الختان طقسًا هامًا. وبالرغم من أن موضوع

الختان غير تقليدى فى العمل المسرحى، إلا أن جلير كتبت عملاً عن هذا الموضوع، وبطله بالضرورة ذكر. **احتفال القوة** (١٩٩٢) ترجمة هزلية عن طقس الختان الجزائرى، وهو فى معظمه مقارنة بين ممارسات الختان فى شمال أفريقيا وأوروبا، وتركز على جهل أبناء كل مجتمع فيهما عن نظيره. بيير هو فتى أوروبى يريد ختانا تقليديا كى يتزوج صديقته امرأة ريفيه جزائرية. وبالنسبة له أصبح الأمر هوسًا وليس مجرد وسيلة لغاية. وبينما يسلك طريقه فى القرية يستعير النية الحسنة **للمستعمر الذى يرفض** لألبرت ميمى، الذى يريد أن يفقد حالته كغربى قبيح ويتحول لوطنى (ميمى، ١٩٦٥). وفضول بيير يجد صدى فى أجواء الختان بالقرية، والذى وجد فى كونه غير مختون شيئًا مدهشًا. وقد مر الجمهور بلحظة سيئة أو لحظتين عندما يأتى الوقت لإتمام هذه العملية، لكنه يتنهد بارتياح عندما تحدث معجزة سعيدة باكتشاف أن بيير مختون بالفطرة، خلقه الله هكذا (فرنانديز-شانسيز، ١٩٩٦). وكما حدث فى الحمل الغامض لنساء **سر الشيخوخة** (١٩٩٦أ)، ترفض جلير بعناد الإفصاح عن الأمر، وتترك جمهورها يتصارع مع شكله الخاص. ومسرحية **احتفال القوة** مسرحية مرحة للغاية، لكن خلال العمل ككل تمجد جلير الطقس الخاص ببير، الحدث نفسه لم يكن هزليًا قط. على العكس تعالج الخلاف الذى كان بين عائلتين ريفيتين وتسمح بقبول الأجنبى المتحول بينهم. فهى تمجد طلب البدوى الأصلى، الذى يمكنه المخاطرة بالألم والأذى الجسدى لكى يفهم ويظهر احترام الثقافة المرغوبة.

بالرغم من روعة احتفالات الزواج المغربية التقليدية، والأمازيغية والعربية

كذلك، إلا أن القليل منها يمثل على المسرح بواسطة النساء. ربما يكون المؤلفون قد تعبوا من تمثيل حفلات الزفاف والختان التى تعرض للسياح فى الأماكن الخاصة مثل احتفال المراجيح الشعبى. "المغرب" راقصة شرقية محترفه أساسًا فى الولايات المتحدة، تقدم وصفًا سيئًا عن هذه المشاهد فى مقالها على شبكة الانترنت عن هذا الموضوع:

> فى كل عام تختار احتفالية المراجيح تيمة مرنة نوعًا ما: زواج بربرى، طريق الإسلام، صفة مهداة للنساء. حفل ختان، إلخ. لا يهم، أى عذر مقبول من أجل الاحتفال. وشيئًا رائعًا ان ترى كثيرًا من المغاربة كجمهور هذه الاحتفالات، لترى رقصاتهم وتقاليدهم الشعبية.

ومثل أبيكوت سنتر فى ديزنى لاند، ومركز بولنستين الثقافى فى هاواى، ومعارض العالم اللامحدودة، يقدم الاحتفال الشعبى ثقافة معلبة بجرعات مناسبة للزائرين الذين لا يرغبون فى المخاطرة بمواجهة ثقافية حقيقية. والزفاف التقليدى على المسرح أصبح أهم هذه الأحداث فى مسرحية تهدف للسخرية.

لذلك لا نعجب أن ثلاث حفلات زفاف فقط تظهر فى المسرحيات التى تتناولها هذه الدراسة. اثنتان منهما فى **الزوجات الأخريات** (جلير، ١٩٩٠)، ولا توصف أى منها بالسعادة. فأثناء الحفل الأول يجب على تاوس الزوجة التعيسة الأولى أن ترقص فرحًا بقدوم ميما العروس الثانية، والثانى زائف

فهو خطة بين نساء البيت لهزيمة الزوج وأمه. والحفل الثالث يقع فى مسرحية نسيره بو عبد الله **بنات اليوم** (١٩٨٥). جزء منها كوميدى والآخر تحليل لظروف نساء البيور. فقد كتبت نسيرة مسرحيتها فى ومن أجل مجتمع المهاجرين فى بورت دو بوك بفرنسا.

وظهرت فى المسرحية شخصيات عديدة من البيور، منهن ياسمينا امرأة بيور اختارت أن تتزوج بالطريقة التقليدية عن طريق الترتيبات. ورفيقاتها، اللاتى يأملن أن يكن أكثر حداثة، يستخفون باختيارها، لكنهن يساعدنها، وينهى المسرحية احتفال الحنة البهيج بطريقة محترمة وجادة.

وتضع دينيس بونال استقبال زفاف فرنسى تحت المجهر فى عملها **زفاف قروى** (١٩٩٦)، فيبدو أنها تتفق مع الفكرة القائلة بأن الأفراح تخرج أسوأ ما فى الناس. وفى **زفاف قروى** تقدم لنا مشهد الضيوف وهم يتحركون داخل وخارج الصورة. ونسمع بعض الأحاديث ونحاول تصنيف العلاقات العديدة بين أعضاء الفرقة الكثيرين، ومعظمهم سيئ. ووسط هذا الجنون نجد مجموعة من ثلاث فتيات، مراهقات ، يناقشن حياتهن بأسلوب مزعج. إحداهن تقول إن أباها يضرب أمها. وهن يتساءلن هل سيحطم الذكاء أم لا فرصهن للعثور على رجل. وهن غير واثقات فيما سيحمله لهن المستقبل. ولا يوجد سلوك واحد فيمن حولهن من البالغين يمدهم بدليل أو حتى مفتاح. وإذا كان المؤلفون المغاربة يترددون فى تقديم الاحتفالات الدينية الإسلامية فلهم

أسبابهم القوية، مثل احتفالية المراجيح تظهر وتقدم طقسًا دون احترام لتأثيره الذى يجرده من كرامته وقوته. فلا يوجد أمثلة لتقديم مسرحى لأضحية العيد، على سبيل المثال، بالرغم من أننا يمكننا الزعم أن التضحيات الخاصة بنور وبروميثياس وبرنسس لها ارتباط بهذا الطقس. وقدمت جلير وجال شيئًا جريئًا إلى حد ما فى مجنون ليلى(١٩٨٧)، فقد قدموا شعائر الحج، كاملة مع تقديم الكعبة نفسها. وملحمة نظامى تخبرنا عن حج قيس، لكن لكونها قصيدة فإنها لا تخالف الحساسية الإسلامية تجاه الصور.

ومدينة مكة محظورة على غير المؤمنين، وبتقديم طقوس الكعبة هى دعوة لهؤلاء بمشاهدة تقديم لشىء لا يسمح لهن برؤيته. وبالطبع فإن الكعبة والشعائر المؤداة حولها توجد فى كثير من الصور الفوتوغرافية والأفلام سواء الروائية أو الوثائقية، لكن المسرح المباشر له قوى غريبة للتغيير، لذلك فليس معتادًا اعتباره الطريق المناسب لتقديم مثل هذه الطقوس.

الموت وما يحيط به من طقوس أوحى بأفكار لكثير من كتابات المسرح فى هذه الدراسة، واعتمادًا على الحكمة التونسية القائلة نحن نضحك كثيرًا عندما نكون قريبين من ميت، تهتم مسرحية بن سليمان **كلام الليل** بامرأة عجوز تهوى حضور الجنازات. والحكواتى تخبر الجمهور بقصص كوميدية عن الجنازات التى حضرتها (بن سليمان، ١٩٩٧) وتعرض بونال نظرة ممتعة أخرى عن نهاية الحياة، عندما توضح كيف أن الموت الضمنى يمكنه تحويل حياة عائلة فى **احترس من القلب** (١٩٩٤).

عائلة فرنسية تحتضن غريبًا يحتضر إشفاقًا عليه. ويصبح أفراد العائلة مشغولين بمرضه وتطوره، ويتصرفون بعطف وإشفاق. ويحبون مأساته ثم يبدأ مرضه فى الزوال، ويشفى بالفعل. والعائلة وجدت أنه لا يوجد ما يدعوها لمراعاته بعد ذلك، تشعر بالخيانة وتنقلب عليه، وتطرده خارجًا وهو فى غمرة دهشته. أساء فهم حب أفراد العائلة لموقفه إذ ظنهم أنهم يحبونه. إنهم يحبون موته المفترض وليس هو. وجلير تستخدم الجنازات فى أثناء مسرحياتها عن السيرة الذاتية: **أميرة** (١٩٩١أ)، حيث يمثل الموت فشل الفداء، وفى **ريم** (١٩٩٣ب)، حيثما يصبح الموت تغيرًا شكليًا. وفيلان تقدم موقفًا نظريًا عن فشل الفداء فى **أميرة**، والذى يمثل موقف جلير نفسها:

> عندما أكرس نفسى لحلمى عن الكتابة التمثيلية، أخاطر بالاقتصاد الغريب لكل وعد...أريد أن أعد أن هناك طريقة يمكن بها التحرك خلال الصخور التى أبعد كثير منا عنها. أريد أن أعد بها لا أن أثبتها. ربما أكون مخطئة، وأننا سوف نتجمد للأبد على صخور باردة، لكن ربما ألا أكون مخطئة الذى هو يختلف عن كونك محقًا، وأن أحلم بالرقص أثناء تضييع الساعات فى حجرة الانتظار أفضل من بعض البدائل الأخرى التى يمكننى التفكير فيها. الكتابة التمثيلية تنفذ موتنا الذى نفكر فيه قبل أن نبدأ كتابتنا (١٩٩٧).

ربما كان موت أميرة موتنا الذى قالت عنه جلير مرحلة هامة فى حركتها تجاه الأمل الفدائى الذى أصبح أقوى فى أعمالها الأخيرة.

نوع آخر من الموت يقدم فى مسرحية **الغزال ريم** عنه فى **أميرة**. فهو ليس تراجيديًا، والجنازة بدلاً من تقسيم المجتمع، تجمعه معًا بأسلوب حافل تقريبًا. الأقارب الذين تباعدوا: تقاربوا، وظهرت اكتشافات ذاتية، ريم وأمها بدأتا فى الحديث مع بعضهما البعض أخيرًا فى ظل السحر المسرحى. وظهر موت واحد فقط، ولم يتبق شيئًا لم يتم التحدث عنه، وأصبح أى شئ محتملاً. وأثناء المسرحية تصف ريم الجنازة لأمها، مذكرة إياها أنهما كانتا "ممثلتين ومشاهدتين فى أن واحد" (جلير، ١٩٩٣ب). وبينما تحزم حقائبها، تجول فى ذكرياتها، معدة بيتها العقلى للرحلة القادمة. وأخيرًا، تختم بأن الموت ليس حالة دائمة لأمها، لأن مثل حفيد بروميثياس هى ميراث أبويها.

مؤسسات الدولة

لم يعد دور النساء يقتصر على بيوتهن أو حتى جيراتهن وقراهن، الآن عليهن التعامل مع هدية المستعمر للمغرب-البيروقراطية- والمؤسسات التى يتعاملن معها تظهر فى مسرحياتهن كرائحة كريهة. ومواجهة الابنة مع الدعم الاجتماعى الفرنسى فى **أبناء عائشة** (فرقة لاروز دى سابل، ١٩٨٤) قد لوحظت بالفعل. المواجهات بين البيروقراطية الفرنسية وشباب البيور هى

ثوابت لفن البيور. المواجهة البيروقراطية فى **أبناء عائشة** تبدو جيدة.على الرغم من أنها تترك عائشة وابنتها غاضبتان من الاتجاه المتعالى والعنصرى للعاملين الاجتماعيين. **وبنات اليوم** (بوعبدالله، ١٩٨٥) عمل بيورى آخر فى نفس الفترة، استوحت فكرته من قيام الحكومة بإغلاق مركز شباب فى مدينة بورت دو بوك الذاتية الحكم، وقام الممثلون بالفرقة بتقديم طلب لإعادة فتح المركز أثناء العروض (بو عبد الله، ١٩٩٧).

ومؤسسات الدولة غالبًا عرضة للاحتقار الدرامى فى الدراما المغربية، وجاهزة للسخرية. أحد الأهداف الرئيسية للشكوى هو نظام الجامعة المغربية. التسجيل فيها صعب لأن المسئولين عن التسجيل فاسدون وغير مؤهلين، وبيوت الطلبة غير مناسبة ولا توجد وظائف متاحة لغالبية الخريجين الذين ينجحون بصعوبة فى الخروج من هذه المتاهة. وهناك مسرحيتان فى هذه الدراسة تعالجان أمر الجامعات المغربية. إحداهما كتبت مع جلير بنفس مجموعة طلبة المحمدية الذين عاونوها فى الحب والسحر. وعنوان المسرحية **كتابته، يالها من [illegible] ى** (١٩٩٣ب) وفيها صلة بجلير نفسها، كلمة "جلير" بمعنى فوضى اسمها الأخير له نفس نطق هذه الكلمة بالفرنسية. والعنوان بطريقة فكاهية يوضح اتجاه العمل، والذى يهدف لمقاومة الحماقة بالحماقة. فى جامعة تشبه لحد ما حرم جامعة المحمدية، نجد شاب يدعى كريم يحاول التسجيل. يرفضه الموظف السمج لأنه أحضر ثمانى صور لهويته بدلاً من عشرة ولأن شعره بنى اللون. يبدو أن الجامعة تقبل الشقر فقط هذا الترم.

وفى نفس صف التسجيل نجد شخصًا غريبًا للغاية يدعى ميراك، وكان مصيره مثل مصير كريم واشتركا معًا فى يأسهما المشترك. ويكتشف كريم مشكلة ميراك: إنه من المريخ ولا يعرف طريقه على هذا الكوكب جيدًا، لكنه يحقق نجاحًا كبيرًا مع الطالبات الإناث. وبعد كريم يضع ميراك وجماعة أصحابه شعرًا أشقرًا مستعارًا كى يمكنهم التسجيل، قرروا تغيير طريقة تفكيرهم ويسيطر ميراك على شباك التسجيل بكوميديا صاخبة.

وكما مثلت كتابته الغضب الفعلى، كذلك فعلت مسرحية شبشوب عن الجامعة **حلقة شقوف الجرس** (١٩٩٤). واسمها يعنى "قشور الزهريات" ومسألة الأصول البشرية والنمو هى الاستعارة الرئيسية للمسرحية. وسؤال شبشوب هو: إذا زرع نبات أمام بيت لا يملكه الزارع، فمن له حق ملكية النبات؟ وبالمثل من سيتحمل مسؤولية شباب الجامعة، الذين زرعوا بإهمال وتركوا ليتعفنوا فى ظروف غير ملائمة؟ وقد قدمت هذا التحليل اللغوى لعنوانها:

> شقوف معناه "زهريات زرع، لكنها مكسورة"، وشقوف هى جمع شقفة، والتى لها معنيان}جزء من زهرية مكسورة{و} امرأة عجوز .{لذلك فعندما تصبح عجوزًا للغاية وتبدأ فى إزعاج الناس يقولون عنك أنك شقفة، شقف للرجل ولهما نفس الجمع.

وشبشوب نفسها أستاذة جامعية وتعرف عما تتحدث، فهى تقول إن طلابها يقيمون فى نزل غير ملائمة وبعضهم بلا مأوى. حلقتها التى تتابع

جماعة من طلبتها فى صراعهم للتعلم فى هذه البيئة المعادية، توضح ذلك لكى تحسن حياة دولة، مواطنين هذه الدولة يجب عليهم تحمل مسئولية طلابها(شبشوب ١٩٩٧أ، شبشوب ١٩٩٧ب). وعنوان الحلقة يقترح أيضًا أن الطلاب أنفسهم يمكنهم أن يكونوا شقف- معارضين يؤرقون النظام الاجتماعى كى يحسنوا موقفهم، كما أن ضباط الشرطة المغربيين يصعب التعامل معهم كذلك. كوميديا **خديجة أسد** هى قصة وكالة نسوية فى مواجهة الفساد الرسمى المؤسف. البطلة هى سيدة ريفية بسيطة، تذهب للمدينة كى تبيع بقرتها وترى زوجها المريض بالمستشفى. ووعدت بإحضار حقيبة لجارتها من أحد أقاربها العاملين هناك، فى أحد البيوت الأنيقة للأثرياء. وبالطبع تحضر الحقيبة الخاطئة، وفى الطريق تسرق منها بقرتها وتقضى ظهيرة عصيبة فى محاولة لإبلاغ السلطات. ويطلب ضابط الشرطة رشوة من أجل عمل البلاغ، وبينما تفتح الحقيبة لتخرج بعض المال، تكتشف أنها تحمل مبالغ ضخمة من عملة السوق السوداء، يملكها صاحب العمل الثرى الذى يعمل عنده قريب جارتها. ويحاول البوليس القبض عليها، لكنها واجهتهم بشجاعة واصطحبتهم لبيت ذلك الثرى وأجبرته على الاعتراف بجريمته. وفى هذا السيناريو المتفائل تنتصر قيم البساطة والأمانة والكرامة على الفساد والجشع. ومسرحية رجاء بن عمار **سبعة من ستة عشر** (١٩٨٤) ليست مبهجة كهذه. ففى هذا العرض الذى تقوم بأدائه ممثلة واحدة والذى يدور حول صعوبة وصول الشعب التونسى لسياسى البلد، نعيمة تقف مع جماعة مجتمعها من مقاطعة صبخة، فى طريق رئيسى لوزير مجهول الهوية، فهو فى

الجوار يحضر احتفال شجرة، فقد أجليت هى ومن معها من بيوتهم بالبلدوزرات بأمر من رئيس حىّ مهمل. ربما حتى يمكنه تنفيذ مشروع سكنى وهم يريدون تجنب المشكلة بتغيير رئيس الحىّ هذا. ونعيمه تخطط الحديث الذى ستقوله عندما تقف سيارة الوزير، وتعمل حديثًا داخليًا تعبر فيه عن عدم أمنها فى الحديث مع شخصية هامة كهذه. هذا الصراع أدى إلى صمتها، لكن لا يهم لأن موكب الوزير لا يتوقف ولن تتوقف البلدوزرات كذلك. ونسمع فى مقطع بارد صوت رئيس الحىّ يعبر فيه عن لا مبالاته تجاه مشاكل الناس، وتخطيطه لرشوة الوزير، والمسرحية لا تدع مجالاً للشك: إنه سيخضع.

وفى عام ١٩٩١، كلفت شبشوب بتأليف حلقة **المطمورة** عن تفاعل الناس مع السلطة الفاسدة، تصف شبشوب شخصية بوعورة على أنها غبية وجشعة وخنثى[١٣] . والمسرحية بها فريق مكون من اثنين من الحكواتية، عويشة وهى حكاءة أنثى لها خبرة، وهومان نظيرها الرجل. هومان يلعب دور بوعورة، لكن بسبب خبرته المحدودة لا يتمكن من حكى كل الشخصيات، لذا تأخذ عويشة الدور فى نهاية المسرحية.

وتبادل الأدوار هذا هو صفة مميزة لحلقات شبشوب. وفى هذا العمل قدمت عويشة. وعويشة وهومان هما شخصيتان لشبشوب ظهرا فى **الأباكية وشقوف الجرس** كذلك (شبشوب، ١٩٩٧أ). وقبل ظهور بوعورة نجد سلسلة من المطالبين، قام بدورهما الشخصيتان الآخريان فى العرض إحداهما امرأة

والآخر رجل. فى البداية نجد اثنين من مقاتلى الحرية من الريفيين الذين دافعوا عن المغرب أثناء حرب استقلالها يطلبان المشاركة فى بعض ثروات البلاد. وبعد ذلك يقوم اثنان من الأثرياء المعتنقين مبدأ اللذة برشوة بوعورة من أجل الحصول على موافقة غير قانونية. وفى النهاية نجد طالبة أنثى صحفية وبائع ماء غير موظف قد تقدما وأساءا لبوعورة وماكينته. وتقترح المسرحية سلسلة من الحلول لمشاكل المغرب الاجتماعية: فمشكلة البطالة مثلاً يمكن التغلب عليها عن طريق خلق فرص عمل ويمكن إنعاش الاقتصاد عن طريق إحياء التراث الثقافى للبلد. والقضاء على الفساد من خلال التعليم وخاصة تعليم النساء. وعنوان المسرحية الذى ترجم لـ **صومعة الغلال** يشير إلى ثروة الدولة التى إما تكتنزها الطبقة الراقية الفاسدة الجشعة وإما يقتسمها الشعب معها (شبشوب، ١٩٩٧أ). وكأن البيروقراطية الداخلية ليست مدمرة بدرجة كافية فى دول شمال أفريقيا حتى أجبرت النساء على التعامل مع البيروقراطية الدولية. وقدم عمل لطيفة توجانى **فاكس بطول عشرة أمتار من الأمم المتحدة** (١٩٩٧ب)، والذى شاركت فيه، كرد فعل لكارثة، فقد أرسلت إليها الأمم المتحدة عن طريق الفاكس استمارة تتيح لمؤسستها قام آرت أن تصبح مؤسسة خاصة غير حكومية. وطول الاستمارة كان عشرة أمتار، ومكتوبة بالكامل باللغة الإنجليزية. ولحسن الحظ وللحفاظ على صحة توجانى العقلية وخفة ظلها، فإنها تتحدث الإنجليزية، وكذلك أنا، لكن اللغة التى كتبت بها الاستمارة كانت تقريبًا صعبة بالنسبة لى وأنا إنجليزية الأصل،

كما كانت بالنسبة لها. وكان ردنا على هذا هو قيامنا بعمل عرض فنى عنها، لأن الوثيقة المطلوبة فشلت فى تحقيق مرادها. أحيانًا الشىء الوحيد الذى يمكن للإنسان فعله هو الضحك.

قوى التغيير

فى أى مجتمع، توجد قوى تقاوم، وتعدل، أو توجد علاقات بين المرأة وعائلتها، أو مجتمعها، أو دولتها. والوقت والمكان والحركة كل هذا له علاقة بالأمر، وبالمسرحيات المتناولة فى هذه الدراسة. إحدى النقاط التى يتحامل فيها الغرب على الشرق هو الأصالة مقارنة بالمشروع الديناميكى للحضارة الغربية المستوحى من الإغريق والرومان، والمسرحيات، خاصة تلك التى تعالج آخر الأحداث، توضح خطأ هذه الفكرة.

الوقت

وأحد الموضوعات المفضلة للدراما التاريخية المغربية هى الثورة. فقد تناولت ثلاث مسرحيات كتبت فى الستينيات موضوع حرب الجزائر للاستقلال ونتائجها المباشرة. وثلاث مسرحيات أخرى كتبتها سيسو أو شاركت فى كتابتها، تناولت صراعات ثورية متعددة فى جميع أنحاء الأرض. ومسرحية أخرى اهتمت بحرب الخليج الأولى. وكل هذه الأعمال تضمنت عنصرًا عن تأثير الثورة على المشاركات النسوية.

الفجر الأحمر لجبار وكارن (١٩٦٠) ملحمة عن حرب الجزائر، تتابع مصير عدد كبير من المقاتلين، منهم امرأة شابة، تفر من بيتها لتشارك فى القتال بعد أن منعها أبوها وأخوها المجاهدان من ذلك. وفى نهاية المسرحية نجدها فى سجن النساء، فى انتظار المحاكمة وربما الإعدام. وكتبت ميريام بن ثلاث مسرحيات وهى ليلى (١٩٨٨ب)، **وكريم أو إلى نهاية حياتنا** (١٩٦٧أ) **وبروميثياس** (١٩٦٧ب) كرد فعل للإطاحة ببن بيلا. **وبروميثياس** عمل رمزى، يستبدل أحداث الضربة بالأساطير اليونانية. وتحظى المسرحيتان الأخريان باهتمام أقل، وبالرغم من أن ليلى لا تصرح بوقوع أحداثها فى الجزائر، إلا أن الأمر واضح. ويجب على المرء أن يتذكر عودة بن للجزائر بعد الانقلاب واضطرارها للعيش تحت سيطرة حكومتها لسنوات كثيرة. وإذا انتقدت حزب بوميدين وقوات إف إل أن كان سيصبح فيه خطر عظيم، ولأنها اعتادت على المخاطرة كمجاهدة، فقد قدمت صراعاتها هى. وكريم دارت أحداثها أثناء حرب الجزائر، واستخدمت بعض الشخصيات من "ليلى" التى كتبت أولاً. وبهذه الطريقة أوصلت بن القطعة التاريخية الأقل تصريحًا لمثيلتها، وتدع أى شخص ممن يعرف كلا العملين يدرك هدفها.

ومسرحية **كريم** قصيرة ومباشرة. البطل عضو فى خلية ثورية ويدعمها من مزرعة أبيه فى الريف. ومات أبوه مع أنه يعتقد أنه قتل بواسطة الفرنسيين. وليلى خطيبته. وكان يجلِس وحيدا مع أمه الأرملة فى المزرعة عندما وصل قائد الخلية الثورية التى يعمل بها ويدعى سى سليم مع رجل

وامرأة من أعوانه، ومعهم ليلى. ويعلن القائد أن المزرعة وقع عليها الاختيار لإمداد الجيش الثورى. واعتبر كريم هذا الأمر شرفًا عظيمًا. وبينما كان يحضر لضيوفه بعض الشاى، ترامى إلى سمعه ما يقولون أنهم هم من أعدموا أبيه لخيانته بعد محاكمة سريعة وسرية. وفوق هذا يكتشف سى سليم خطاب حب يكتبه كريم لليلى، فيخبره بإيجاز أن ليلى الآن هى زوجة القائد. وبينما يفيق كريم من صدمته يرحل القائد وفريقه ودون علمهم بأنه سمع حديثهم، يسلمونه مسدسًا. ويشاهدهم كريم وهم يغادرون ثم يكذب على أمه قائلاً أن أبيه قد قتل وهو يقوم بأعمال فدائية فى الصراع. وتنتهى المسرحية بمشهد كريم وهو يتأمل المسدس، ونحن غير واثقين هل سيستخدمه ضد سى سليم، أو الفرنسيين أو نفسه.

أما "ليلى" لا تبدأ من حيث انتهت "كريم"، فتدور أحداثها فى مملكة بلا اسم، وليلى الآن هى أرملة شقيق الملك،وفى حركة شبيهة بكلودياس فى عمل شكسبير، يقتل الملك أخوه والآن يسعى للزواج بأرملته. وتعلم ليلى بأمر مقتل الملك، لكنها لا تستطيع أن تعمل شيئًا، وتبحث عن صديق قديم، عمر والذى تشاجرت معه فى الثورة. وأخبرها عمر ألا تقلق لأنه على وشك الإطاحة بالملك. وهو يعرض عليها حمايته ولكنه يعبر فى نفس الوقت عن حبه لها والذى يجب عليها مبادلته ذلك الحب كشرط لمساعدته لها. ويقتل الملك بالفعل وتعود ليلى للقصر. وعندما يحذرها عمر بأنه سيلقى القبض عليها بواسطة رفاق الثورة، تشهر بأساليبه وتخبره أن طغيانه لن ينتج عنه نظامًا جديدًا. وتنتهى المسرحية بإلقاء القبض عليها. وفى مسرحيات بن، ترمز ليلى

للأرض التى يتصارع لأجلها الرجال، وكذلك لمشاركة المرأة فى الصراع. وقبولها للخائن سى سليم فى مسرحية "كريم" توضح السذاجة التى تجر كثيرًا من النساء للصراع. وفى المسرحية المسماة باسمها حالتها أكثر حزنا لكنها أكثر حكمة، ورفضها التام للتحالف مع رجال السلطة هو تدريب على التفاعل والنضج والنزاهة.

أما هيلين سيسو فهى تكتب مسرحيات عن كل ما طلعت عليه الشمس إلا الجزائر، لكن عملها متشبع بروح الجزائر. هذا الطفل الذى أنتجته ثورة الجزائر لا يمكنه الابتعاد عن الصراعات الثورية كمصدر لإلهاماتها الدرامية. والمسرحيات التى كتبتها أثناء عملها بمسرح الشمس (١٩٨٥ إلى الآن) من بينها ثلاث من الدراما التاريخية عن ثورات الحياة الواقعية، أحدها **مدينة بارجور** (١٩٩٥) عن أزمة الإيدز فى فرنسا، وأخرى **طبول على السد** (١٩٩٩) عن كارثة طبيعية زادها سوءا السلوك البشرى السيئ. وآخرها ترجمة لمسرحية إيسكليس **يومندس**(١٩٩٢). والحرب والكارثة تعد أهم موضوعاتها. وعكس فاطمة جلير التى يزداد عملها تفاؤلا فى مواجهة واقع الجزائر الحالى، تبدو سيسو متجهة نحو اليأس.

أحدث أعمالها الثورية تفتقد فى الواقع حربا لتكتب عنها. الأحداث التى تعتمد عليها مستوحاة من هزيمة. ومسرحية **وفجأة ليالى من اليقظة** (١٩٩٧) والتى كتبتها بالتعاون مع الشمس وفنانين من إقليم التبت الذى تحتله الصين. تفتتح المسرحية على مشهد ممثلى فرقة الشمس وهم ينهون عرض مسرحية

أخرى ويحزمون حقائبهم استعدادًا للرحيل، ثم يسمعون طرقًا على الباب، أن القادمين هم أعضاء فرقة أوبرا التبتان المنفية يطلبون المأوى، ويبدأ تعاون فنى. وللأسف يبقى نص هذا العمل غير منشور، ووضعه على موقع فرقة الشمس محدود. ويمكننا أن نفهم أن المسرحية سياسية، تهدف مثلها مثل كثير من مسرحيات فرقة الشمس لإنهاء الظلم الاجتماعى، وتعرض على الجمهور تنوعًا آخر فى تخصص الفرقة وهو الاندماج المسرحى بين الشرق والغرب.

والفترة التى بدأت سيسو عملها فى فرقة الشمس، استهلتها بمسرحية عن *حروب الاستقلال والتى نتج عنها تقسيم شبه القارة الهندية*، وعنوانها الهند كما فى أحلامهم (١٩٨٧). والمسرحية تعرض حياة غاندى ونهرو كقائدين حاولا الحفاظ على وحدة الأرض لكنهما فشلا. وهى تستخدم أسلوب الحكواتى، ممثلاً فى امرأة بنغالية تدعى هاريداشى. وقامت بدور هاريداشى الممثلة الجزائرية بابا بالال التى ظهرت كذلك فى **نورودوم سيهانوك** (سيسو، ١٩٨٧). والقطعة الآتية من المسرحية تذكره بالحنين للوطن والذى يحيط بالتسامح الدينى بين المسلمين واليهود فى المغرب فى الفترة السابقة للاحتلال. حيث يغنى جندى هندوسى أغنية إسلامية وإذا سأله أحدهم لماذا، أجاب: الله هو اسم الإله، الإله هو نفس الإله، الإله أعظم، الإله خلق الإنسان، وخلق الإنسان ليصبح بشرًا. أنا هندوسى، أنا من الهندوس التاميل، وغدا سوف أصبح هنديًا (سيسو، ١٩٨٧).

وفى مسرحية **الهند كما فى أحلامهم** لا يرمز للأرض بالمرأة، بل بأنثى دب

راقصة، اسمها (مونا بالوا). و(مونا) ترمز للأمل فى وحدة الهند. وهى لا تعرف قدر قوتها الخاصة، لكنها عندما يطلق سراحها تقتل بلا تمييز، وفى النهاية تهاجم صاحبها. فأجبر على قتلها. وقسمت الهند على حساب حيوات كثيرة واغتيل غاندى. وملحمة سيسو التاريخية الأخرى **التاريخ الرهيب لكن الناقص لنورودوم سيهانوك ملك كمبوديا** (١٩٨٥)، تسجل لسقوط الحاكم الكمبودى وقيام الخمير الحمر ومأساة الحقول القاتلة لبول بوت. وهى أكبر فى الشمول والحجم عن الهند، وموقع الحكواتى تملأه عدة شخصيات تدور عليهم واحدا بعد الآخر. والكثير من شخصيات المسرحية أشباح. وبالفعل كلما تقدمت أحداث المسرحية يمتلئ المسرح بالأشباح حيث يقتل كثير من الناس بيد جنود بول بوت. والأكثر خلودا فى الذكر من هؤلاء الأعضاء هو سورماريت، والد سيهانوك، الذى يعود مرارا وتكرارا لإسدائه النصيحة. وسورماريت هوائى نجده فى نقطة ما يركب دراجة مستعارة ويقودها لبكين كى يحذر ابنه من انقسام البلاد. وتنتهى المسرحية بأن يقوم شاب وهو الابن المتبنى لامرأة فيتنامية قتيلة، بالهروب خارج الحدود وتشاهده كل الأشباح فى صمت. ومسرحية **حرب الخليج** هى آخر سلسلة كلام الليل لمؤلفتها سعاد بن سليمان. وهى مقسمة لجزأين. الجزء الأول مقدم للبيوت المشحونة بالمقيمين أثناء حرب الخليج الأولى وهى أشهر مسرحية كتبتها على الإطلاق. المسرحية تقدم انهيار الزواج عندما تتملك الزوج المشاهد التليفزيونية للحرب ويتجاهل زوجته تماما. والجزء الثانى ترويه سيدة، مستوحاة من كتابات نوستراداموس، وتعرض سؤال ماذا سيحدث لو ربح العرب حربا عالمية ثالثة. وتختم بأن فكرة

السيطرة على العالم فكرة سيئة، بغض النظر عمن هو المسيطر (بن سليمانى، ١٩٩٧). وكما رأينا، فإن الأعمال التاريخية يمكن تغيير وقت حدوثها، أو حتى تشبيهها بالأساطير لحماية الكاتب وتجنب الرقابة. والمناخ السياسى لحقبة الستينيات والتى كتبت فيها بن مسرحياتها تطلبت هذه المراوغة. نور (الحسانى، ١٩٩٤) هى حالة أخرى تتضمن نفس الفكرة والحسانى محاميًا بالإضافة لكونه مؤلفًا. ومشهد المحاكمة فى نور هو نقد خفى لنظام المغرب القضائى قبل مراجعات عام ٢٠٠٤ عن قانون الأسرة. واستخدمت سيسو الاستعارات كأسلوب وليس للضرورة فى عملها **مدينة بارجور** (١٩٩٥). ومسرحيات بن سليمان توافقت مع المناخ السياسى لأوائل التسعينيات فى تونس، ولذلك لم يكن عملها مثيرًا للجدل. إعادة سرد التاريخ ربما كان يحمل فى طياته الخطر خاصة إذا كانت الأحداث حالية.

وحركة براكسيس النسوية تشارك فى مشروع استعادة التاريخ النسائى. وبعض الأعمال تسجل مشاركة النساء فى الأحداث التى يظن الجمهور أنه يعرفها بالفعل. ومسرحيات الثورة تفعل هذا جيدًا. وأعمال أخرى مثل مسرحية ميرنسى التى قدمتها عام ١٩٩٠ **السيدة الحرة**، تجذب انتباه الجمهور لامرأة هامة طواها النسيان تمامًا. ومسرحيات مثل مسرحية شبشوب **مولاة سر** (١٩٩٨)، تحكى قصص عن نساء عاديات وتصرفات خارقة بسبب الشجاعة. **مولاة سر** هى قصة هادا، شخصية تاريخية، اعتدى

عليها ثم اتجهت للرذيلة، وأصبحت شيخة شهيرة، وعندما لم تتمكن من الهرب من بيت الدعارة الذى سجنت فيه حرقته (شبشوب، ١٩٩٧أ).

المكان

قوة أخرى تؤثر على حياة النساء سواء فى الواقع أو على المسرح، هى قوة المكان. الجدران تمثل المكان النسائى فى شمال أفريقيا، المكان الداخلى فى البيت كان فى المعتاد هو المكان المناسب للنساء. وعندما يتحركن خارج هذه الجدران بالتالى هن يتعدين على مكان الرجال: مقاطعات خطرة، حيث يصبحن عرضة للرؤية من قبل رجال ليسوا من أفراد عائلاتهن. ومن النظرة الأولى نجد الأدب الدرامى لنساء شمال أفريقيا، كما هى الصورة فى الفنون المرئية، يبدو مهتمًا بالأماكن الداخلية. والنساء بالفعل يتحركن داخل وخارج أماكنهن الداخلية لكن هذا يحدث فقط عندما يتعدين بطريقة أو بأخرى على الأدوار المحددة لهن. على سبيل المثال صدقة حبيبة بيير فى **احتفال القوة** (جلير، ١٩٩٢) تظهر فى بداية المسرحية على موعد معه، خارج البيت وخارج الحدود.

ريم والغزال (جلير، ١٩٩٣ب) **وشهادة ضد رجل عقيم** (جلير، ١٩٨٧) تحدث فى أماكن محدودة: شقة فى باريس، وحجرة فى بيت فرنسى للمسنين. وحديث ريم الأحادى الجانب مع أمها الراحلة مشحون بالإشارات للممرات الكثيرة والحجرات فى بيت أجدادها، مملوء بالنساء المتشاجرات اللاتى يحضرن جنازة أمها. مدام برتن تحاصرها ذكريات ماضيها، عندما

أحضرت قطع أثاث ضخمة لبيت المسنين من البيت الذى أجبرت هى وزوجها بمرور الوقت على مغادرته. وفى أميرة (جلير، ١٩٩١أ) الفضاء الداخلى أكبر، حيث يستوعب مكان ريفى مجموعة كبيرة من الشابات فى المشهد الأول، وفى المشهد الثانى، يستوعب كورس من العجائز. ومع ذلك فالمشهد الأول راقص، وفى نهاية المسرحية يفرض القتلة الضرائب على المكان لاستيعابه لهم. وتأثير كل هذه الأعمال هو تأثير جدران تجاهد لتقييد جسد المرأة العنيد. الاشتراك بين المكان الداخلى الخاص وبين المرأة والحظ العاثر تتضح للغاية فى **أميرة**. الطبيعة المتحركة لأميرة تقابلها استاتيكية كورس النساء المدفونات، اللاتى نراهن فقط داخل حدود البيت. ومثل كاسندرا فى **أوريستيا**، تقتل أميرة داخل البيت بواسطة أنثى، ولكى تقتل خارج البيت، كان لابد أن يكون القاتل رجلاً. وعلى عكس **أوريستيا**، الآلة الأبوية خلف القتل واضحة فى **أميرة** وقبيلة العجائز اللاتى نفذن عملية القتل، شجعهن على ذلك رجال، ظهروا على خشبة المسرح فى نهاية المسرحية، وهذه الجماعة هى أمنية والد أميرة وهو على فراش الموت، والذى ترك أمواله لهؤلاء العجائز من أجل بناء مسجد جديد ردا لجميل تعاونهم. ونجد خطابًا مجاملاً يقدم مكان النساء الداخلى على أنه حماية وليس سجنًا، نجده فى المسرحية التليفزيونية المغربية **باب السماء مفتوح** لفريدة بن اليزيد عام ١٩٨٩ (بن اليزيد، ١٩٩٠). ومع أن هذه الدراسة لا تتضمن رسميًا أية أفلام، إلا أن هذا يستحق الذكر لأنه يقدم قراءة بديلة للمكان النسائى. هذا النص يهتم بإنشاء زاوية أو بيت إسلامى

للمأوى لبعض النساء المكروبات، وإعادة إحياء العقيدة الإسلامية فى مؤسسة الزاوية.

الزاوية مكان محظور اقتحامه ويجب احترامه، حتى من الآباء على الرغم من أن هذه المؤسسة الخاصة تهددها التحديات القانونية من شقيق نادية المهاجر، الذى يريد بيع نصيبه من المبنى الموروث الذى تقام فيه الزاوية. هذا العمل يثير فكرة أن كل نساء الطبقة البرجوازية المغربية يمكن بل ويجب أن يقمن فى بيوتهن: نادية ربما تفقد بيتها والاحترام والأمان الذى يمثله، عندما تناسب الاهتمامات الاقتصادية لقريب ذكر. وبالإضافة للنساء اللاتى بحثن عن الابتعاد عن العنف الداخلى فى هذا المأوى، توجد فاطمة، أستاذة فيزياء تغلق على نفسها ليلاً لأن متطلبات الحياة المتخصصة فى وسط التقاليد تركتها مجنونة لحد ما. مثل الطفلة المدمرة التى أصبحت مدمرة لنفسها من أجل إنقاذ والديها من مشكلة الإساءة إليها، تغلق فاطمة على نفسها الباب لتمنع نفسها من الهروب كلية من قيود السلطة.

بالرغم من أن نساء الأماكن الداخلية لهن معظم هذه الدراسة، إلا أن هناك استثناءات ملحوظة لهذه القاعدة. تتنقل **الفجر الأحمر** (جبار وكارن، ١٩٦٩) بين الأماكن العامة والخاصة، ومتنوعة مثل السوق وبيت خاص، وأرض معركة وسجن المشهد الأخير. يبدأ الرجال فى المكان الغامض للسوق، ثم يعبرون لأرض المعركة، ويكملون رحلتهم بين جدران السجن. وهكذا فقد

أوضحت جبار وكارن المكان المسرحى لرسم متشابهات قوية بين المستعمرين وقمع النساء. السوق تقدم هذه المسرحية الجزائرية كمكان كرنفالى للتصريحات، أرض بلا رجال حيث تبدو الأشياء على غير حقيقتها. الناس والأحداث يغيرون أشكالهم، وتقام عروض داخل العروض. هذا هو بيت الشاعر الحكواتى الكفيف، الراوى الذى تعد تعليقاته النصية على الأحداث كنبوءات مهملة.

وترجمة فضيلة عسوس عام ١٩٩٣ لمسرحية الممثلة الواحدة لعمر فتموش **البسمة الجريحة** (١٩٩٥) هى تنقيب عن حياة تعيش فى ألم، ولكى تغير عسوس الأماكن والشخصيات بسرعة، فإنها تستخدم وحدة بسيطة. اللافتات تمثل السكاكين، إشارة للمذبح المذكور فى المسرحية، تمثل قوسًا مزدوجًا تعبر عسوس خلاله كثيرًا. المسرح يصبح أماكن داخلية وخارجية متعددة. ولأن الشخصيات التى تلعبها عسوس أغلبها على الحدود، فإنها تحتل المكانين وتتحرك بينهما. والوقت أيضًا غير محدد فى المسرحية والرواية ليست متواترة. وفى منتصف مكان التقديم نجد خرابًا حيث نجد الأرملة دوجا، الشخصية الأولى، خصائص غير أرضية تعيد الذكريات للشخصية وتساعد الممثلة على حكاية قصة عن عدم الحق فى التصويت الانتخابى والخسارة الأليمة. ويتحول كرسى محطم إلى طفل، وتتطاير قصاصات الورق فى الهواء، تمثل ترقيمًا لإيقاع النص. عسوس التى هى ليست غريبة على الأشكال التقليدية، تدون نموذج لولبى على المسرح والذى يعد تذكارا لوصف شبشوب عن الحلقة (شبشوب، ١٩٩٧ب). وتصبح الدوامة أكثر إحكامًا، إلى أن تترك

هى فى المنتصف فاقدة الأمل. فتخرج على النموذج، وتتعلق بحواف السكاكين بتحد. وبالرغم من أنها هى نفسها كم مهمل فوق كومة، امرأة إعلانات بلا فائدة لمجتمعها، إلا أنها ترفض هذا الوضع وتطلب الوكالة بدلاً من ذلك "امرأة حرة، امرأة ثائرة، أرفض الموت"، وتحول كم النفايات إلى حقل من الإمكانيات، وبالتحديد لأنها ليس لديها ما تخسره.

الهجرة

الوقت والمكان لهما تأثير على العلاقات الاجتماعية والعائلية للفرد. فالهجرة تدمر إدراك الفرد للوقت والمكان. وهذه النتائج الناجمة عن الضغط الإحلالى تظهر فى **موللى من الرمال** و**راجيل** و**رغبة المغربى** (ديجبالى، ١٩٩٧ب)، و**يمكنه دائما أن يحلم** (بوقلال، ١٩٩٤)، و**ريم والغزال** (جلير، ١٩٩٣ب)، و**إلى القلب المحترق** (جلير، ١٩٩٤أ) و**أميرة** (جلير، ١٩٩١أ). تعامل الجيل التالى بأسلوب مختلف حيث نظر ثانية للمغرب من خلال عيون أوربية الميلاد. وفى المسرحيات ذات التيمة البيور مثل **عيون أمى** (صبار، ١٩٩٢)، و**بنت اليوم** (بوقلال، ١٩٨٤، بوقلال، ١٩٩٥)، و**أبناء عائشة** (فرقة لا روز دى سابل، ١٩٨٤)، و**إلى حد ما** (بونال، ١٩٨٤). وسؤال يجب أن يطرحه الفرد: بالنسبة لنساء المغرب هل الهجرة مساوية للمنفى؟ هذا السؤال صعب بصفة خاصة بالنسبة للجزائريات. تقول فاطمة جلير إنها لا تعتبر نفسها منفية، وعلى الرغم من ذلك، لسنوات كثيرة، لم تكن قادرة على الذهاب للجزائر لأن الحكومة لن تمنحها جواز سفر (١٩٩٧)، أما مريام بن من ناحية أخرى

اعتبرت نفسها فى منفى، على الرغم من وجودها بفرنسا لسنوات عديدة (بن، ١٩٩٨ج). وبالنسبة للكاتبات الشابات، خاصة البيور مثل نسيرة بو عبد الله، الاهتمام للدولة القديمة أقل، ويزداد بشأن تحويل الدولة الجديدة إلى كيان أفضل. وفى كتابها **نساء فى المنفى**، تقتبس ماهيناز أفخمى قول مارجورى اجوسن: "كونك فى المنفى يعنى كونك خارجا، على الحافة وبهذا المعنى ربما كانت كل النساء فى المنفى طوال الوقت" (١٩٩٤). ومثل نساء العالم كلهن، تحاول كلا من أجوسن وأفخمى أن تجد الإمكانيات المتوافرة فى ظل ظروف التهجير، والمنفى النفسى والبدنى. وبينما كتاب أفخمى والنساء المذكورات فيه تملأ المعاناة حياتهن، إلا أنها تختم بأن المنفى البدنى هو شرط تمكين للنساء، أحد أشكال إعادة الميلاد. وإذا كانت هى وافتراضاتها صحيحة، فبالتالى فإن أعمال كاتبات وفنانات شمال أفريقيا الفرانكفونية، اللاتى يقمن فى أوروبا وأمريكا الشمالية حاليًا يمكن تحليلها بصورة إيجابية، وعلى أنها مواقع للأمل والتحويل. والمسرحيات والعروض التى أنتجتها كاتبات شمال أفريقيا فى الشتات تبحث عن إجابات جديدة لتحديات كونهن نساء يعشن فى مجتمعاتهن الأصلية. وهذه الكتابة، تحمل فى طياتها احتمالات جديدة لنساء العالم كله عن طريق الاستفادة بالقدرات الدفينة لحالتها العتبية (نسبة للعتبة). حالة النفى نفسها ليست سهلة التعريف. وكما أوضحت روزى برايدوتى أن استعارة النساء المرتحلات فى المنفى لها حدود خطرة. إنها ضرورة حتمية. أن استعارة المنفى، لأنها مفيدة، لا تطبق مصادفة فتجعل الكلمة بلا معنى (١٩٩٢). وهناك اختلاف عميق بين مشاكل الاستبعاد

الثقافى وجاذبية المنفى البدنى. ومع ذلك تعمل الاستعارة بدقة لأن هناك رابطة بين الحالتين.المنفى بمعناه العام هو ببساطة حالة استبعاد المرء عن ثقافته الأصلية. والمنفى يمكن فرضه أو اختياره، ويمكن أن يكون بدنيًا أو نفسيًا. وبهذا التعريف يحيط بأفضل استعارات برايدوتى: البدوى الذى يتحرك جيئة وذهابا عبر الحدود الثقافية، والمهاجر الذى يحيا معزولاً باختلافه عن الآخر مع الآخر. ويمكن أن يولد الإنسان فى المنفى، وكما أوضحت أجوين، أن يكون المولود أنثى ينطبق بشدة على هذه الحالة. ويبدو المنفى غالبًا أنه يحتوى عنصر ألم، والذى يمكن اعتباره ببساطة موقعا للقمع الشديد الذى لا شفاء منه. وكما أوضحت المجلدات الأدبية فى فترة ما بعد الاحتلال وفنون أخرى من كل أنحاء العالم، فإن المنفى غالبا هو الحافز لكثير من النتائج. وهناك أنواع كثيرة من المنفى لفنانات شمال أفريقيا الفرانكفونيات. فمنهن من نفيت بدنيًا، حيث ولدت فى شمال أفريقيا، وتحيا الآن فى أوروبا أو أمريكا الشمالية سواء اختياريًا أو خوفًا على حياتها. وهناك منفى فى الوطن، من ولدن فى شمال أفريقيا وما زلن يقمن هناك ولكن ليس لهن الحق فى التصويت الانتخابى بسبب كونهن إناثًا. وأخيرًا هناك من ولدن فى المنفى، أبناء المهاجرين الذين ينسبون أنفسهم لشمال أفريقيا من وجهات نظر مختلفة. كل هؤلاء النساء أتين من طبقات مختلفة وخلفيات ثقافية متعددة. وبالرغم من نوعهن ومنطقتهن الأصلية إلا أن وسطيتهن تربك التصنيف السهل.

وإذا اعتبرنا المنفى موقعًا للإبداع فإن هذا يؤثر على حقيقة أن كثيرات لا ينجون من شدته. ولشخص عرضة للتهديدات مثل ضرب العنق أو الاختناق[١٥]

ن يكون لديه الاختيار. وبالنسبة لفنان مضطر لأن يبدع وأن يحيا، ربما يكون لمنفى هو الحل الوحيد، ولكن فى المقابل يدفع الفنان ثمنًا وهو فقد مجتمعه. بالنسبة لمن هم فى المنفى من شمال أفريقيا ، لن يكون هناك عضوية ثانية بدًا فى مركز الثقافة، لأن فى أوروبا الجسد الشمال أفريقى يميزه لاختلاف. وهذا مؤرق بالنسبة للرجال لأنهم يجربونه للمرة الأولى، أما لنساء اللاتى ميزهن نوعهن، فلهن احتمال أكبر أن يكون منفاهن مثمرًا لأنهن طورن تقنيات للنجاة من حرمانهم حق التصويت الانتخابى (أفخمى، ١٩٩٤).

والأعمال المذكورة فى هذه الدراسة والتى توضح فكرة المنفى هى الأعمال التى تجسده مثل بطلة عسوس، وتجسد المنفى فى بطلة جلير، مدام برتن إذا كانت ريم تنظر للأمام، فمدام برتن تحيا فقط لتحكى لنا عن الماضى. ومدام برتن تسئ لمستمعيها ولمن يدخلون حجرتها كما لو أنها تؤكد للجمهور أنها بالفعل عجوز، ولكن مع هذا فذكرياتها واضحة وسهلة وهى شاعرة ومهينة: "الحماية، العون...! إنها المرأة التى تفعل كل شىء. الزواج؟ هو مؤسسة أقامها الرجال من أجل راحة الرجال. لا تحدثنى عن نعمة الزواج لو سمحت! وفوق كل هذا ليس عن سعادة النساء. فإذا شعر الرجل أنه سيشعر براحة أكثر مع بقرة، فسوف يتزوج بقرة! (جلير، ١٩٨٧)

وبالرغم من أن آراء مدام برتن صادمة، إلا أنها ترسم صورة لحياة زوجية عقيمة وأنها تستردها من خلال توضيح فاصل النوع. وفى أرائها الغربية نجد

تضمين الأمل والتغيير، التجديد والإصلاح. وصفة أساسية فى كتابات مؤلفين شمال أفريقيا الرجال هى **أسطورة العودة**، رغبة فى العودة للوطن، رحلة عودة مستحيلة لشمال أفريقيا التى لم تعد هناك، وربما التى لم تكن هناك أبدًا. الكثير والكثير من شباب كتاب البيور فى فرنسا وبلجيكا، على سبيل المثال، يرفضون نهائيًا فكرة العودة لوطن، لدولة لم يعيشوا فيها أبدًا من قبل (بو راوى، ١٩٨٨). وبالنسبة للكاتبات النساء تتخذ رحلة العودة جانبًا عمليًا: النساء يعدن للوطن لأن لديهن عمل يؤديهن هناك. أسطورة العودة تسخر لصالح فكرة قدرة النساء على تحويل أرض الوطن بشمال أفريقيا، من الخارج، لأماكن يمكن أن تحيا فيها النساء بأمان.

ولكى تعرف مسألة العودة، كتبت جلير مسرحيتين، تعود فيهما سيدتان جزائريتان من فرنسا لوطنهما الريفى، لتقديم تحياتهما لأحد أبويهما الذين توفيا، **أميرة** (جلير، ١٩٩١أ) و**ريم والغزال** (جلير، ١٩٩٣ب). وربما تكون ريم وأميرة هما شخصيتان لامرأة واحدة، ولكن اختلفت أسباب رحلتيهما المنفصلتين، فأميرة قتلتها مجموعة من العجائز، تحقيقا لأمنية أبيها وهو على فراش الموت. وتعود ريم أيضا للجزائر، وتدفن أمها ثم تعود لباريس. ونقابلها فى باريس بعد عام، تعد لعودتها للوطن ثانية، لكن هذه المرة لتقوم بدور قائد فى مجتمعها الأصلى:

اكتشفتها عندما أقمت مؤخرا فى الجزائر: أدركت أن النساء

يهددهن خطر الموت. ما هذا؟ ليس فقط النساء؟ بلا شك، يا أمى بلا شك، لكنهن النساء اللاتى دعوننى. فيبدو أننى أعرف كيف أقول الأشياء، كيف اكتشفها، وكيف أقدمها بصورة جيدة. لا أعتقد أننى سأكون المرأة المقاتلة التى تنقذ ملايين الفتيات والشابات والعجائز من موقف رهيب لكنى أشعر الآن أن مكانى هناك. امرأة واحدة تغادر فرنسا، لا يهم، لكن امرأة واحدة ذات عزيمة تصل لأرض الجزائر فهذا مؤثر للغاية (جلير، ١٩٩٣ج).

تغامر ريم بمستقبل غير مأمون، لكنه مستقبل فيه إمكانية القيام بعمل مرضى بأن تكون محامية للنساء فى وطنها الأم. وبفعلها هذا فإنها تدرك ميراث أمها من الحب والدعم. هاتان الصفتان يمكن أن يتوافرا لنساء يحاولن العودة والعيش باستقلال فى الجزائر، وهى المشكلة الرئيسية فى مسرحيات النساء لجلير. وجلير تعالج نواحى عديدة لرحلة العودة للوطن فى المسرحيات التى تكتبها. ففى مسرحية **بعيدا** (١٩٩٣أ)، تطرح موضوع الحنين للوطن فى مسرحية هادئة عن الاضطرابات الفرانكو-جزائرية بعد نهاية حرب الاستقلال بخمسة عشرة عامًا. عائلتان أحداها جزائرية والأخرى بيد-نوار، التقى أفرادها ثانية، بعد أن ظلا طوال خمسة عشرة عامًا لم يقابل بعضهم بعضًا. وكانوا جيران وأفضل أصدقاء، والأبناء خضر ولذيذة وكرايس لعبًا سويًا. وفى السنوات الخمس عشرة الماضية كبر الأولاد وأصبحوا آباء، والآن عادت العائلة الفرنسية للجزائر لتحتفل بمرور خمسة عشرة عامًا على الاستقلال.

وربما يتوقع المرء أن هذا التجمع مربك، ومضحك أيضاً. فقد أحضر كريس معه صديقا جديدا ليشاركه الضيافة وهو إنريكو١٧ مطرب يهودى شهير وعازف جيتار من قنسطنيطنية والذى حرمته الحكومة الجزائرية تأشيرة الدخول، لكن ربما يمكنه دخول البلاد بصحبة والد كريس، مأمور القسم الفرنسى السابق. وقد أحضرا معهما الهدايا- شيكولاتة وصلصة طماطم- أشياء لا يستطيع الجزائريون شراؤها فى وطنهم المستقل حديثًا. وتستعيد لذيذة وكرايس على استحياء أنهما كانا متحابين فى طفولتهم. وتولى طاما والدة لذيذة والمضيفة اهتماما كبيرا لكريس وإنريكو. ويمتدح إنريكو معرفة طاما بأسلوب الطهى الفرنسى، ويجلسون جميعًا للمشاركة فى طقس اجتماعى شمال أفريقى، وهو احتساء القهوة.

هذا الجو السعيد يؤرقه وصول جارهم فريد، بيد- نوار سكير، والذى أصبح جزائريًا أثناء فترة الاحتلال ولم يغادر الجزائر بعد انتهاء الحرب. وقد تشاجر مع المأمور، وقادت المناقشة لكشف قلب الأحداث، بينما يتظاهر الآخرون بأنه لا شىء خطأ، يتهم فريد المأمور بتعذيب شباب المقاومة وكان من بينهم آنذاك خضر ابن طاما وكان مازال مراهقًا حينها. وكلما أصر فريد على اتهامه، ارتبك المأمور أكثر وأكثر، وفى النهاية يعترف بعلمه بعملية سرية لها اسم كودى وهو القمح فى الحشائش، يقوم فيها الشباب الفرنسى بالانضمام للمقاومة مدعين تعاطفهم مع القضية وهم يضمرون غير ذلك. ويرفض خضر التصديق، لكن طاما تسكته بقولها: اهدأ أيها الطفل الناسى! هل نسيت المليون طريقة التى عذبت بها، هل أنا أملك تذكيرك بها؟ (جلير، ١٩٩٣أ)

وانهار فريد، واعترف أنه هو الذى أعلمهم. فهو والمأمور لهما يد فى تعذيب خضر، وأرسل الخائن السيئ الحظ لوطنه تحت المراقبة. لن يكون هناك تجمع سعيد بين العائلتين: فقط صمت أليم. الزيارة سوف تستمر لكن العالم قد انقلب رأسًا على عقب. وبينما أخرج الحاج والد خضر والمأمور فريد، غطت جانيت والدة كريس وابنها وإنريكو عينى طاما ولذيذة وخضر فى محاولة لتجنيبهم أذى إضافيا، أنه بداية اعتذار عن كل ما حدث، إدراك أن إخفاء بشاعة الحرب لا تزيد حالهم إلا سوءً. لا يمكن إصلاح النفوس دون عمل ترضية. وتسأل جانيت طاما: أخبرينى يا طاما، أشجار الخروب التى يمكننا رؤيتها على مدى البصر، هل ما زالت هناك؟ وتجيب طاما: لا، قطعها أحدهم! كتبت جلير **البعيد** بإيعاز من جين كريستيان جرنفالد مخرج مسرح "يد من ذهب" فى باريس. جرنفالد نفسه بيد- نوار، "طلب عمل عن الجزائر لكنه عمل دون قطرة دماء واحدة". والمسرحية خرجت شيقة وماكرة، وباعتراف المؤلفة نفسها، مستوحاة من أسلوب تشيكوف (جلير، ١٩٩٣أ). صورة أشجار الخروب هى مهداة لأشجار الكرز خاصته وشخصيات جلير الجزائرية والبيد - نوار تتعلق بأسلوب حياتها البرجوازى والذكرى اللطيفة وثبات رانيفكس. والرسالة فى المسرحيتين واحدة: لا توجد عودة، لكن بالنسبة لتشيكوف، العودة لبستان الكرز تمنعها تغيرات كبرى فى المجتمع الروسى. ويبدو أن جلير تقول إنه بالنسبة لفرنسا والجزائر، لم تتغير الأشياء بدرجة كافية. وبالنسبة للبيد - نوار، فقد سد طريق العودة بالرغبة فى

التنصل من المسؤولية لبشاعة الماضى. وبالنسبة للجزائر طريق العودة ما هو إلا سراب.

كاتبات وفنانات شمال أفريقيا، اللاتى نفين بالقوة أو بالمولد أو بالاختيار، يستخدمن أجساد الكلمات، ودافع الاستبعاد ليذهبن فى جولة ويصطحبن فيها جمهورهن. ومن خلال نصوص العرض وباستخدام أدوات المراوغة من تعدد اللغات، يحطمن طرز المرأة الشرقية الموجودة فى كلا من شمال أفريقيا والغرب. وبتوضيح التغيرات فى أسطورة العودة، يقدمن اقتراحات لمراجعات بناءة لمجتمعاتهن الأصلية، ويطوعن منفاهن عن طريق خلق مساحات جديدة، مع نساء فى المركز، حيث من السهل فعل ذلك: فى أرض الآخر.

رؤى إلهامية: كلنا نسقط

ليست كل المسرحيات فى هذه الدراسة ذات رسالة حماسية، أو رؤية متفائلة واستراتجيات بناءة للتغيير. فبعضها شديد فى تشاؤمه. وهذه الكوابيس تصدر من نوعين من الكتاب: هؤلاء المبتدئين فى حرفتهم وأولئك الخبراء فيها. مسرحية مرابطى **دمروا حياتى** (١٩٩٩) ومسرحية جالول **الملجأ** (١٩٩٤) هى أمثلة لتشاؤم الشباب، وبالتالى ليس بينها اختلاف. وبالفعل، جالول، التى كتبت مسرحيتها عام ١٩٧١، لكنها لم تنشرها إلا بعد ثلاثة وعشرين عامًا، وتضمنت مقدمة هاجمت فيها أفكارها، وتحذر القارئ أنها عارضت آراءها (١٩٩٤، ١). ربما يتوقع المرء أن مسرحيات الكولاج عن

صراعات الجزائر الحضارية "**الجزائر مفككة**" و"**طعنة فى الشمس**" (آية الحاج وبنور، ١٩٩٦)، **وكتمان** (عاشور ١٩٩٥)، والتى وصفناها فى الفصل الرابع وسوف نناقشها فى الفصل السادس يتوقع المرء أن تكون مستوحاة، لكن مؤلفيها يظهرون صلابة واضحة فى مواجهة الصعوبات، لذلك لا ينتجون أعمالاً تمتلىء بالأمل. ومن بين أكثر الكاتبات خبرة، جلير وسيسو وليلى هوارى. أنتجن تراجيديات على الطراز الغربى، إلى أن يصلن تقريبا لمرحلة تغيير الطراز من أجل التعرف على وكالة البطلة الأنثى. ولا أضمن جلير مع جماعة الرؤى الإلهامية لأنها دائما تقترح هروبًا من السيناريو التراجيدى، ولأن مسرحياتها تتحدث مع بعضها البعض فى سياق كبير من التفاؤل. فمقابل كل أميرة تموت، هناك ريم تحيا. وسيسو ليست سريعة للغاية لترى عامل التحرير، وهذا ربما يعنى أنها لم تصنع سلامًا قط مع موقعها الحزين مع اعتبار وطنها الأم. ومسرحيات سيسو التى كتبتها أثناء عملها مع فرقة الشمس فى الثمانينيات "فى الهند" ١٩٨٧ (نورودوم سيهانوك، ١٩٨٥)، كانت قاسية، وعملها مع الشركة فى التسعينيات كانت تقف على حافة هاوية وعلى استعداد للقفز. ومحتمل أن "وفجأة ليالى من اليقظة" كانت بمثابة مضاد لتشاؤمها، بنفس الطريقة التى تعادل ريم بها أميرة، لكن لأنها ألفت وظلت غير منشورة فمن الصعب القول بهذا.

وربما يبدو أن سيسو كلما تقدم الزمن تصبح أقل أملاً. وفى نهاية **مدينة بارجور**، تسأل الأم التى فقدت أبناءها الجمهور، ماذا كان يجب عليها أن تفعل، وتقول إن سلواها الوحيدة هى الصمت،" لكن إذا صهرت كل أنواع

الصمت معًا، فمن منكم سيصرخ؟" (سيسو، ١٩٩٥) ثم تعرض عليها قول شخصية استعارية أن مكانها فى السماء، حيث تقترح أنه لا يوجد عون للبائس فى هذه الحياة والعزاء فقط بعد الموت. **طبول على السد** (سيسو ١٩٩٩، سيسو ٢٠٠٠)، رؤية مخيفة، لا تقدم أى مواساة على الإطلاق. فهى تقدم الفشل التام للوفاء، كما لو أنها تقول" هذا هو كل المتاح". وتنتهى مسرحية **مدينة بارجور** بفيضان. **وطبول على السد** تتحدث عن فيضان. وقصة الفيضان الكبير ترجع لملاحم بابليون. وتظهر فى الإنجيل كنوع من التلاوة عن الإلهام فى العهد الجديد ومذكورة فى القرآن كعلامة للقيامة أو يوم الحساب. وهى تحمل لكل أهل الكتاب" اليهود والنصارى والمسلمين"، لأنها تشمل قصة نوح كلها بلا استثناء.

ومثل هذه النظرة التشاؤمية، ما الهدف الممكن تحقيقه من تقديم السيناريو الإلهامى؟ ما فائدة نهاية العالم التى وضعتها كاتبات المغرب فى كتاباتهن؟ ليس من الصعب جدًا أن نتخيل سيسو وهى مسيطرة عليها فكرة العنف الواقع مؤخرًا فى وطنها الأم، ولكن ماذا عن هوارى؟ التى يعيش وطنها الأم حالة من الاستقرار؟ ويتساءل المرء لو أن لحظات الإلهام المكتوبة بيد كلاً منهما حدد نوعها. وفى رأيى أن فى حالة كل من الكاتبتين استخدام النواحى الإلهامية فيما تطلق عليه كاثرين كيللر "النساء فى مواجهة الإلهام" هو دعوة للقارئ أو المشاهد أن يكسر عادة الإلهام (١٩٩٦)

طبول على السد قصة عن ملكة تواجه فيضانًا عظيمًا. وفى نسخة سيسو

عن الفيضان فى نهاية العالم، الحاكم المحلى يعلم أن الطوفان قادم، لكن الأحزاب الفاسدة فى دولته تتجاهل الصدوع فى الجدران المائية، وساءت حالة الجدران للغاية. ويتنبأ عراف بدمار المملكة وتصعد ابنته ديوان لأرض مرتفعة مع فرقة من قارعى الطبول لترسل إشارات تحذيرية للناس. وبينما يحاول الملك تقرير أى من المقاطعات يضحى بها للفيضان، ربع الفن أو مقاطعة الأعمال، يخطط ابن أخيه للتأكد من أن المنطقة التى بنى بها أعماله ستنجو. ويحاول الكثير الوصول لعائلاتهم فى الريف، لكن بعد فوات الأوان. فيتضح قريبًا أن الفيضان سوف يدمر كل شئ، والناس لأنها لا تجد مكانًا تذهب إليه، تنقلب على بعضها البعض. وأثناء الكارثة أبيدت كل الشخصيات ما عدا باى جو أستاذ العرائس، حتى ديوان التى ترجح مهارتها وشجاعتها احتمال نجاتها، يقتلها حبيبها وانج بو لأنها تحاول منعه وهو يستسلم لقاتل مهووس ولد من اليأس[١٩] .

كتبت **طبول على السد** ليؤديها ممثلون يتصرفون مثل عرائس البونراكو، وتقتبس من مزيج اختيارى من التنظيمات الآسيوية للعروض، وفى التقليد اليابانى المسمى جورو- رى- بونراكو، تظهر عرائس ضخمة، لا يتم التحكم فيها بواسطة الخيوط ولكن ثلاثة أشخاص، اثنان منهما يتشحان بالسواد كلية، وهم يحركون العروسة من الخلف لتصاحب التعليق. وفى مسرحية سيسو تلك العرائس هى الممثلون الذين يتحدثون نصوصهم الخاصة ولكن يحركهم ممثلون آخرون. هذه الوسيلة المؤثرة تغير وجهة النظر التى ينظر بها الجمهور للعرض وتخلق تأثيرات خلابة خاصة. وفى نهاية المسرحية، ترفع

خشبة المسرح لتكشف لنا حمام سباحة، يمثل الفيضان، وتلقى العرائس الحقيقية من خلف المسرح فى الماء. الفيضان نفسه شخصية، تتحدث إلى الجمهور قائلة: "ماء" أنتم قلتم هذا، "ليست نار، على أية حال"، لكنها كذلك بالنسبة لى، لأن العالم موجود والآلهة تعهدت ببدايته ونهايته. الآن سأدخل فى كل شئونكم. أنتم كلكم سمكى، وأتيت لأخذكم لبدايتكم: العدم. حصلتم على الأرض لكن بخطيئة الإهمال وكسل الروح، ثقبتم فيها ثقبا، وكأنما عميت بصائركم. ولكن، مع أن الغابات احتوتنى، ألم أكن كبيرة بدرجة كافية بالنسبة لكم؟" (سيسو، ١٩٩٩)

وجد الطوفان وتراجع.،وتدخل العروسة الرئيسية دون محركين كما لو أنها فجأة عرفت حياة الاستقلال وتخوض فى الماء، ثم ترجع كل عروسة من الماء ويجلسها على حافة الحوض فى مواجهة الجمهور، وينتهى العرض. نختلف أنا وزميلتى ميرلين بوقيلة: أمينة مكتبة وباحثة فى مقارنة الأديان، بشأن حالة الإلهام للطوفان الإنجيلى. وأنا مدينة لها بالكثير لتوضيحها هذا الأمر لى. فهى لا ترى أن الطوفان هو نهاية العالم، وأوضحت لى أنه فى العهد الجديد كتب يوحنا الرائى السيناريو الإلهامى أن البحار ستموت وأن الحياة التى نعرفها ستتوقف. بينما سمح لنوح عليه السلام بأن يأخذ من كل زوجين اثنين فبالتالى تطهر العالم القادم من الطبيعة. وبهذا المعنى فإن الفيضان العظيم يعد بداية صاخبة فى الطبيعة وليس نهاية لها. ولا يمكن الإنكار أن كلا من الفيضان والإلهام يمثلان بوابة استعارية للحياة الفاضلة فى الآخرة وهى متاحة فقط للصالحين. فقد احتملوا لآلاف السنين العبودية، والأمل المتناهى

لحالة التفرد. إحدى القصتين كتبت كمثال أسطورى ماضى عن الجزاء الممنوح لمن يستحقه. والأخرى على أنها لحظة مؤجلة إلى ما لا نهاية لكنها آتية، ولأجلها يجب أن يجتهد المستحقون. وتذكرنا كيللر، عند إشاراتها للإلهام الأنثوى، أن أى سبب يمكنه استخدام عادة الإلهام، بالإضافة إلى أن يكابد التصنيف الثنائى والتطهير العنيف الذى يميز العاقل عن الآخرين (١٩٩٦). ووجهة نظر سيسو عن الإلهام، مع ذلك، لا تهتم بالصلاح. وأهدافها تتعدى المسرح، وهى تظهر فى عشرون من مستويات الرواية. وفوق هذا فلها طبيعة خاصة وهى طريقة ميس أون أبيم، وهى طريقة أدبية ولها صلة لغوية بفكرة الإلهام من خلال الشعارات. وكلمة أبيم لها طريقتان فى الهجاء فى الفرنسية، عادة تكتب abyme وتشير إلى مركز وسيلة الإنذار والتبشير أو الاسم. وتكتب abime بمعنى هوة. ولنزيد الموضوع ربكة، فكلمة هوة الإنجليزية أحيانا تشير لقلب العنوان (رون، ١٩٨٧). والمصطلح استخدمه أدبيًا اندريه جيد عام ١٨٩٣ . فى قطعة من مذكراته لهذا العام، أكد جيد أنه يستمتع باكتشاف موضوع العمل كله فى جزء من العمل. وأشار جيد على سبيل المثال، إلى مرايا موصوفة فى الرسومات تعكس الحجرات التى تعلق فيها كما فى **لاس مينانس** لفلزاكى. وحدد أيضًا **مقتل جونزاجو**، المسرحية خلال هاملت لشكسبير كمثال لهذه الظاهرة، اسمه اشتقه من التدرب التبشيرى على المكان، خلال وسيلة كبيرة للتبشير، نجد أخرى صغيرة تعكس شكل الأخرى المحتواة.

لويسيان دالنبا معلق كبير على وسيلة ميس أون ابيم، يقول إن هذه الوسيلة

بها صفة الانعكاس والتكرار كذلك، والقدرة على توضيح سهولة النص وقالبه (دالنبا، ١٩٨٩، رون، ١٩٨٧). وأهم ما يهمنا فيما يتعلق بوسيلة ميس أون ابيم هو عدم كمالها لأنها نسخة من الأصل. ويدعم موشى رون عمل دالنبا ويؤكد أنه فى الإنذار والتبشير:" أن التصغير يهتم فقط بالحدود أو الأطر الخاصة بالاسم وليس بالإشارات الرمزية التى تحملها. إمكان تواجد التراجع اللانهائى، الذى أعتدنا رؤيته فى **صناديق كويكر أوتس** لا يظهر..." (١٩٨٧). ويمكننا هنا أن نضيف أن حتى تراجع الكويكر أوتس ليس كاملاً، تكرار صورة رجل يحمل صندوق فيه صورة لنفسه وهو يحمل صندوق وفيه صورة لنفسه حاملاً صندوق، إلى مالا نهاية، توقفها حدود الوسط الطباعة. وعلى عكس اللامكانية الخيالية اللامحدودة، الصورة المشاهدة محدودة، والنسخ المصغرة تمزقت. هذا التمزق للنسخة غير الكاملة فى وسيلة ميس أون ابيم تقدم نتيجة هامة ومثمرة، مثل تلك التى تظهرها جوديث باتلر فى التداخل بين النوع والأداء (١٩٩٣). والأهمية فى ميس أون ابيم تتخذ شكل تغيير المعيار. وبالفعل يطلق عليها رون **ثورة ضد المعيار** (١٩٨٧). وهذه المرة يتحدث دالينبا عن ماجريت واستخدامه لأساليب رسمية تجمع بين ترومبيه لويل وميس أون ابيم، ويلاحظ أنه بسبب صفتها التشويهية، يمكن لوسيلة ميس أون ابيم محو مشروع المحاكاة، وبينما تحاشى كل من دالينبا (١٩٨٩) ورون (١٩٨٧) توضيح مغزى الأبيم الأدبى ومغزى الهوة، كان هناك آخرون يريدون توضيح تأثير الـ آى والـ واى على أنهما ضغط ناتج.

وكتبت ليزلى أن بولت - أيرونز عن جورج باتيل أن استخدامه للوسيلة

يخلق فى شخصياته "فقدان الاستمرار" و"إلقاء فى الهاوية" (١٩٩٥). وهى تؤكد أن استخدام وسيلة ميس أون ابيم، نتج عنه نفس الوسيلة فى شخصيات باتيل وانعكست نفس الوسيلة على قرائه ومشاهديه.

وهكذا فإن القارئ تحدث له "خسارة لا هى مفقودة تمامًا ولا هى مكتسبة، لكنها ملحوظة..فى التناقض بين الخسارة والمكسب المستحيلين" التأكيد الأصلى، وهذا الانعكاس والإلقاء فى الهاوية هو بالتحديد ما فعلته سيسو فى اللحظات الأخيرة من **طبول على السد**. تغيير المعيار من ممثل يؤدى دور عروسة لعروسة فعلية هو بداية وسيلة ميس أون ابيم. فهى تحدد الشخصيات ثم بعد ذلك الجمهور فى الهاوية المتناقضة للخسارة المنتجة، والتى هى فى هذه الحالة أيضًا هاوية أدبية: نهاية العالم فى المسرحية.

أم هى إلهام؟ فلم تنج شخصية باستثناء باى جو العروسة الرئيسية.فالطوفان ليس بوابة تطل على الألفية الجديدة. فلم يظهر قوس قزح، ولم تهبط قدس جديدة من السماء كعروس: فلا توجد دقيقة واحدة بعد ذلك، ولا حتى لشخصية ديوان التى لم ترتكب خطأً واحدًا. فالتضاد بين فضيلة ديوان وجنسها يغفل هذا الإلهام، ويحوله ضد نفسه: إنها امرأة، لكنها ليست موطن الخطيئة الأصلية. إنها تستحق حياة أخرى ومع ذلك فأنها لا تحيا. وفى النهاية تحدق عروستها مثل باقى الشخصيات الأخرى فى الجمهور كما لو كانت جثة. ومؤلفتنا الملهمة الأخرى هى ليلى هوارى، ولدت فى كازابلانكا عام ١٩٥٨ وتربت فى أوروبا والآن تقسم وقتها بين المغرب

وبلجيكا وفرنسا. وصنفت فى فرنسا وبلجيكا على أنها بيور. على عكس مسرحية سيسو، فدراما هوارى السيريالية **الحجرات الدنيا** (١٩٩٣) هو عمل منشور لكن ليس له تاريخ عرض. فلم أجد أبدًا تسجيلاً عن تقديمها على المسرح. ومسرحية أحدث لهوارى عن حياة النساء المهاجرات فى بروكسل بعنوان **أقمت هنا منذ...**، وأنتجها مسرح ديتو - ديتو عام ٢٠٠٠ . وهذا يزيد الاحتمال من أن تكون قد عرضت **الحجرات الدنيا** أيضًا. وذلك لأن هوارى لديها اهتمام بالمسرح الذى يذهب وراء الدراما البحتة (الشبكة الأوروبية، ٢٠٠٠). وتدور أحداث **الحجرات الدنيا** فيما يبدو أنه مؤسسة للصحة العقلية، فى مكان ما ، تحدده الكاتبة فى الغرب. والمكان يحتوى على ممر طويل به سبعة أبواب لحجرات لا يراها المشاهد قط. وفى الخلف نجد القفص الزجاجى الخاص بالحارس ومصعد كهربائى دائمًا يصل من أدوار عليا. وبالرغم من عدم اعتقادى أن هوارى كتبت هذه المسرحية تحت تأثير مباشر من يوحنا الرائى، فمن الطريف أن تتذكر أن الرقم سبعة هو رقم له مغزى فى التكوين الإلهامى الإنجيلى.

وفى المسرحية يتفاعل النزلاء مع بعضهم البعض ومع الحارسة بلوزون بلانش، سميت هكذا لأن بلوزة زيها الرسمى بيضاء اللون. لى وسلام هما زوجان فى منتصف العمر لكنهما منفصلان، ويقطنان حجرتان منفصلتان. ولى تتوق للحديث، لكن سلام يرجوها دائما أن تتركه صامتًا. وقد عاشا، كما نعلم من الأحداث، فى منطقة نائية حيث كان سلام سعيدًا، لكن لى كانت

تشعر بالبرودة والجوع بطريقة مزعجة. هى تحب المدينة لكنه لا يفعل. وقد حضرا لهذا النزل حيث يمكنه أن يرتاح لكنها تعانى من الكبت. وحوارتهما مقتضبة بدرجة مؤلمة ومن الواضح أن علاقاتهما تصل لنهايتها.

كال زنجى أفريقى، وهو يغنى لكن جسده نسى كيف يرقص مع الأغنيات التى يعرفها. وهو يتحدث عن كيفية تغييره، عن غنائه بصبر وهو ينتظر التاريخ ليوضح نفسه، وأنه تزعجه وجوه الأطفال الجياع الذين يشبهون البوم. وأربكه بدنيًا ظهور رجل أشقر يدعى روبيو، الذى أخرجته زوجته من علاقتهما بأن كانت تغنى حتى لا تضطر للاستماع إليه. وقد واجه روبيو هروبه من هذا الموقف غير المحتمل بذهابه لجزيرة غريبة، حيث ما زال يطارده صوت زوجته.

كباء عاهرة وهى مولعة بالقفز من النوافذ. وهى تتحكم فى أمام نفسها كما لو كانت درعًا، وتقفز مع كل لمحة للهروب أو الاهتمام. جنون هو وزير سابق فى الحكومة، وسبب له تقاعده أزمة وجودية كلفته ذاكرته. وهو يشكو دائمًا من الوجبات المقدمة فى هذه المؤسسة، لكنه لا يذكر أن كان تناولها أم لا. وشاغل الحجرة السابعة هى تاوا، والتى تتحدث فقط مع بلوزون بلانش ولا يراها الجمهور قط. أنها أخرى غامضة تحكى لجمهور غربى عن فرقة شهرزاد وعن خطاب الحجاب. إنها راوية وعندما تتوقف عن سرد قصتها، يتلاشى كل من حولها. إنها تمثل موقع هوارى للخطة الإلهامية. بلوزون بلانش حارسة مهملة، وهى تمل وتنزعج مثل من تقوم بحراستهم. وكلما سنحت لها

الفرصة، بمعنى أنه لا يوجد أحد غيرها ليستمع، تذهب لباب حجرة تاوا وتحثها على سرد قصة. إنها دائمًا نفس القصة وترويها تاوا على مضض بنفس الطريقة التى يمزح بها الشخص مع طفل لحوح. ويحسبها النزلاء تتحدث مع نفسها- حيث لا يمكنهم سماع تاوا- ويهددون بإخبار السلطات العليا عن عدم صحة عقلها البادية. ويحاولون إجبارها على إعطائهم حرية إقامة حفلة. وتضعف سلطتها، وتفقد السيطرة عليهم، ويبدأ البعض فى الرحيل. فتحزم لى حقائبها وتتجه للمدينة بعد أن أعياها إهمال سلام البادى لاحتياجاتها. وسلام يعود لحجرته. وكال يقرر العودة لأفريقيا، وربيو تطلب مرافقته هناك. وجنون يظل غارقًا فى أزمة ذاكرته ويرعبه الصمت ويقول:

كل هذه الليالى، إذا عرفت كم أعانى، أعتقد أن لا أحد يعلم بوجودى.. ربما لم نعرف أبدًا. ربما كان علينا معرفة النهاية حتى يمكنها استيعابها. يقسم كال أنه من الغباء معرفة نهاية كل شئ... أغلقت فمى طوال حياتى، والآن، ها أنا هنا، كل ما ينتظرنى هو الصمت الأبدى..." (هوارى، ١٩٩٣).

وبمقولته هذه ينهار ويموت. وبعده بقليل تفقد كباء القدرة على استعمال ساقيها لأنها دمرتها أثناء قفزها خلف الرجال، لكنها ترفض استخدام الكرسي المتحرك الذى تعرضه عليها بلوزون بلانش، قائلة إنها تفضل أن تحافظ على صلتها بالأرض. وهى تجر نفسها لحجرتها.

وعندما أدركت بلوزون بلانش أن العالم الذى تظن أنها سيطرت عليه،

ينهار، تخبر تاوا بعزمها على وضع حد للأمور. وترجوها أن تحكى لها قصة مرة أخرى واحدة. وتعلق تاوا أنه ربما كان هناك نتائج خطرة حتى بالنسبة للآخرين. هل فكرت بلاوزون بلانش فى هذا؟ فتجيبها سرًا أن الآخرين بعيدين تمامًا. وتقبل تاوا وتبدأ بربط هذا الجزء الأخير من روايتها بالأجزاء السابقة، والتى حكتها عن مقابلتها الشخصية بغريبة جميلة على الشاطئ. والقصة خرافية عن امرأة عارية لها صدر بارز ، تخرج من الماء وتعرض على طفل يشاهدها الذهب الذى يسيل من فمها كلما تحدثت، لكنه يطلب فرصة لاحتضانها بدلاً من ذلك، فتختفى، تاركة الطفل خلفها على وجنتيه دمعتان ذهبيتان حفرتا على وجهه (هوارى، ١٩٩٣). وعندما تنهى حكايتها، تدعو تاوا بلاوزون بلانش برقة لحجرتها، وبينما تدخل يحدث انفجار نابع من الحجرة يدمر المؤسسة كلها. ومن الواضح أن تاوا، الراوية غير المرئية، هى علامة لخوف المرأة من الاندفاع وراء رغباتها، والتحرر العنيف الذى يحدث عندما يفعلن. وانفجار المؤسسة يرثى له فقط طاقم التنظيف الذى حضر أثناء النهاية، ليلملم الأشلاء والحطام. ارتكبت بلاوزن بلانش أرماجدون لتنهى دائرة القسوة التى تقوم فيها بدور السجانة العنيدة. وتضحيتها بنفسها، لأنه من الواضح أنها كانت تعرف مسبقًا ماذا سيحدث، هذه التضحية تحررها ببساطة من الحجرات الدنيا، التى هى أيضًا سجينة فيها. إنها تحررها لكن بمقابل. فنتذكر أن سلام وكباء ظلاً فى حجرتيهما. اشترت بلاوزن بلانش

حريتها بالموت على حساب موت اثنين آخرين على الأقل، بل ثلاثة إذا وضعنا تاوا فى الحسبان إنها كانت بعيدة عن خيال بلاوزون بلانش المعذب.

ووسيلة ميس أون ابيم فى **الحجرات الدنيا** أقل وضوحًا وإلى حد ما صادقة أكثر منها فى طوفان **طبول على السد**، فهى تعتمد على قبولنا رمز الولد فى القصة المسرودة لبلاوزون بلانش. وبالمثل فالمرأة فى البحر هى انعكاس لتاوا، بالرغم من تاوا شاهدة أيضًا على التبادل بينهم كراوية. والذهب المتدفق من فم المرأة هو القصة التى تحكيها تاوا، ورغبة الطفل فى معانقتها هو دخول بلاوزون بلانش لحجرة تاوا. لا يوجد اختلاف نقدى بين الأصل والصورة بالرغم من ذلك. والمرأة التى فى البحر ترفض رغبة الطفل فى الدخول، لكن تاوا تقبل وتعد بلاوزن بلانش على الحد الذى بينهما. وهذا ينتج عنه نهاية عالمها. وعلى عكس ديوان، التى تعمل لإنقاذ عالمها باسماعه دقات قلبه عن طريق الطبول، فإن بلاوزن بلانش تبحث بنشاط عن تدمير الحجرات الدنيا. وفى رأيها عن نفسها أنها تستحق مواجهة إلهامها الذاتى. ونحن الذين نشاهد من الخارج نعرف أنها لا تملك دقيقة واحدة إضافية مثلها مثل ديوان. وبالفعل فإن وحىٌ الإلهام - لأن إلهام معناه وحىٌ _معناه أن تظل بقايا بلاوزون بلانش غيرمميزة عن أشلاء الآخرين فى نظر من يجمعون الأشلاء. وبعد كل هذا هى ليست شيئًا مميزًا. ويذكرنا دريدا أنه لا وحىٌ بدون حقيقة، ولا إلهام، ولا مكاشفة (١٩٨٤). وهو يؤكد كذلك أن قصة نهاية العالم النووية، الذى نحيا فيه خرافية. إنها خرافية لأن إدراك قصتها سوف

ينهى كل القصص. وغير هذا فإن الخرافة نفسها (تدمر هذا المجهود الحربى، هذا التسلح الوحشى، هذا السباق السريع سعيًا وراء السرعة، هذا التهور الجنونى الذى... يكون ليس فقط السياسة والدبلوماسية والجيش بل المجتمع البشرى ككل يوم...). وهذا ما تسميه كيللير "الإلهام السرى" أو عادة الإلهام وبربطها بدناءة كريستفان (١٩٩٦). من منا لا يغرق فى فانتازيا على الأقل مرة، بدء عالم جديد بطائفة الصالحين فقط على ظهر السفينة؟ من منا لا يحب أن يكون مثل نوح؟ يختار بعضًا منا؟ من منا لم يخضع لرعب ودناءة الشبح النووى، وتمنى أن الفئة المسيطرة القادمة ربما فعلت شيئًا أفضل للمكان بعد رحيلنا؟ هذه هى الرسالة المحتواة فى هذه الأداة ميس أون ابيم: لا توجد دقيقة واحدة إضافية.

والإلهام خرافة، له قوة تدميرية حتى بالنسبة للصالحين مهما كانوا. بأن يضعنا فى الهاوية، إنهم يريدون تحطيم عادة الإلهام داخلنا. ما تبقى هو أن نرى هل ستنجو الجزائر من طوفان العنف بها؟ أم هل ستخرج سيسو من هاوية الحزن التى أحاطت بمسرحياتها لعقدين كاملين. ولحسن حظ الجمهور الذى يتوق للأمل، معظم النساء المغربيات الكاتبات على استعداد لاقتراح استراتيجيات عملية لمقاومة الشرور الموجودة فى بيئتهن، وهذا ما سنناقشه فى الفصل السادس.



الفصل السادس

استراتيجيات المقاومة

قضايا محددة

داخل شبكة من العلاقات والارتباط بالزمان والمكان تختار الكاتبات المسرحيات فى شمال أفريقيا تناول عدد من القضايا المحددة، أولها الظلم فيما يخص وضع النساء فى مجتمعاتهن وخاصة فيما يتعلق ببقائها فى المنزل والأمية. ومن الاهتمامات الخاصة بالنسبة للكاتبات الفرنسيات من أصل جزائرى تغيير بناء الأسرة والمجتمع. والكثيرات من المؤلفات داخل وخارج المغرب العربى يخترن مناقشة مشكلات الشلل البيروقراطى والنفاق الدينى والفساد الحكومى واللامبالاة. والخطاب الأكثر تأثيرًا الذى وجدته والذى يظهر فى المسرح وفنون الأداء`والسينما هو الذى يتبع مسار الطرق الموازية للعنف العائلى والقومى ويضعها جنبًا إلى جنب. حيث توجد هذه المسرحيات والعروض والأفلام نوعًا من الارتباط بين دوائر العنف على المستوى العائلى وتلك التى نفذت على المستوى العائلى والقومى.

الحبس فى المنزل:

بالرغم من أن الحبس فى المنزل الرسمى يبدو اقل كممارسة فى المغرب وتونس مما كان عليه الأمر فى السابق فما زال موجودًا والضغوط غير

الرسمية من خلال الاحتقار والتحرش بالنساء حتى لا يظهرن فى الأماكن العامة هو غضب مستمر. حيث تجبر النساء فى الجزائر على العودة إلى منازلهن من خلال التهديد بأعمال العنف. وفى أوروبا تصبح النساء المهاجرات من شمال أفريقيا حبيسات نقص المعرفة بالثقافة المضيفة وأحيانًا يحرص الآباء على بقاء بناتهن فى المنزل خوفًا من تأثير الثقافة المضيفة على أخلاقهن وسلوكهن. أن شخصية موللى للكاتبة جالير (١٩٩٤) مهاجرة حبيسة ليس من جانب زوجها ولكن بسبب مخاوفها. وبعض الشباب فى "بنت اليوم" (بو عبد الله، ١٩٨٤، بو عبد الله ١٩٨٥) يبقين فى المنزل مثل الابنة فى **أبناء عائشة** حسب أمر الأب. ويضغط على ابنة بن سليمان داليا من جانب أخيها حتى تترك عملها. والحبس فى المنزل ليس مقصورًا على المجتمعات العربية فى هذه المسرحيات. فالنساء فى كورسيكا يبقين فى المنزل والنساء فى فرنسا والبرتغال يحبسن فى المنزل والمرأة الأمازيغية تحبس فى المنزل. يوضح التركيز على الحبس فى المنزل فى المسرحيات أنها قضية حقيقية للنساء المعاصرات فى شمال أفريقيا أكثر من الحجاب بالرغم من أن الاهتمام الغربى ركز على الأخير لأنه علامة مرئية تصنع الفرق بينما الحبس يجعل المرأة غير مرئية بالنسبة للأغراب.

التعليم ومعرفة القراءة

هناك خطاب أخر يحتل مساحة كبيرة من الاهتمام بخصوص تعليم البنات والنساء. العديد من مسرحيات الدراسة تسعى إلى انتقاد عدم تعليم البنات.

وبطلة مسرحية بن عمار **سبعة من بين ستة عشر** (١٩٨٤) بالإضافة إلى تأليف خطبة للوزير الذى ترجوه تقوم بكتابة مسودة خطاب له. وجزء من الورطة التى تمر بها بينما تنتظر مرور موكبه هو ما يجب أن تقول فى مقابل ما يجب أن تكتب وتستنتج أنهما رسالتان مختلفتان. وبالرغم من عدم خبرتها فى التعامل مع السياسيين فقد اختارها مجتمعها للمهمة لأنها متعلمة. وفى **المتمورة** لتشيبتشوب تقوم الطالبة التى تدرس الصحافة بإدانة الشخص الفاسد بوعورة. وفى "السيدة الحرة" يستخدم توجانى عقد الزواج الملكة المغربية المنسية لدى ميرنيسى لتأكيد قدرة الملكة على التفاوض عن طريق الكتابة ويربط بين سيطرتها على الكلمة المكتوبة والسلطة. وبالمثل فى الزوجات لجالير (١٩٩٠) فإن قدرة سيرينا على مساعدة طاوس والتحكم فى حياتها الجنسية ترتبط علاقتها بالكتب.

وبطلة **أبناء المتسول** لكاتبتها بن (١٩٩٨) مريم ابنة الشحاذ تصبح متعلمة بعد أن أصبحت بالغة وذلك بعد جهد كبير، لكن أمها تحتقر هذه القدرة وتحاول إحراق أحد كتبها. وترد مريم بان تشبه أمها بجنود الاحتلال الذين قاموا بإحراق مكتبة الجزائر العاصمة. وبينما تتصارعان يظهر مشهد فى الخلفية يوضح تاريخ إحراق الكتب عبر التاريخ من مكتبة الإسكندرية التى تدمر إلى الرقابة فى العصر الحديث:

من أجل صفحات تمت كتابتها فى السجن ومن أجل إخراجهن من الجحيم قامت أم عبد الحميد وزوجة بشير بالمخاطرة بحياتهما لطباعتها. وكان

المزارعون يخبئون "يوميات المسيرة" لعبد الحميد فى منزلهم. ومن أجل كتابة شهادته "المسالة" يدين المؤلف بالفضل لمشاركة الزنزانة بأكملها. وهكذا أصبحت أنت يا أمى بإلقاء الكتاب فى النار مثل المفتشين من جميع البلاد وفى جميع القرون. (بن، ١٩٨٨).

وتذهب سيسو إلى أن بعض النساء يمكن أن يضحين بحياتهن من أجل الكلمة المكتوبة. وفى أحد أعمالها قدمت قصة فولان ديفى الملكة الهندية سيئة السمعة قاطعة الطريق، وقد أصبحت فولان التى قضت أحد عشر عامًا فى السجن لقيامها بذبح اثنين وعشرين رجلاً فى قرية بيهماى فى ولاية اوتار براديش بالهند عضوًا فى البرلمان الهندى ومحرضة على المطالبة بحقوق النساء فى الطبقات الدنيا. وقد كانت هذه المذبحة أحد أعمال الثار. وما حدث هو أن أحد المجرمين قام بناء على أمر ابن عمها باختطافها واحتجازها لمدة ٢٣ يوم فى بيهماى كانت فى خلالها تغتصب كل يوم وتنزع ملابسها أمام العامة وتجبر على إحضار الماء من بئر القرية وهى عارية والرجال يشاهدونها ويضحكون (ويفر، ١٩٩٦). وعام ١٩٨٣ قامت فولان بتسليم نفسها للحكومة وسجنت لمدة أحد عشر عامًا بدون محاكمة ثم عفى عنها بعد ذلك وإطلاق سراحها. بعد ذلك بدأت تتجه لتولى المناصب العامة ثم قتلت عام ٢٠٠١ . والتفاصيل لدى سيسو تلتزم بالأحداث حتى استسلام فولان ولكنها تختلف فى جانب هام. فالملكة قاطعة الطريق شاكونديفا تجعل بناء مدرسة فى قريتها ماذوباى شرطًا لاستسلامها وتطلب أن تكون المدرسة للأطفال من

الجنسين وتطلب إلحاق أختيها بها. وكانت هذه البطلة أمية مثل الشخصية الحقيقية.

وهناك حجة أخرى تثير الضحك بشكل اكبر فيما يخص تعليم المرأة وهى التى تقدمها لطيفة بن منصور فى مسرحيتها: **ثلاثون جولة فى عمامته** (١٩٩٧) وهى مسرحية عن جحا تنتقد نفاق المؤسسة الدينية فى الجزائر. فى هذا العمل الذى يتكون من فصل واحد يلعب جحا دور عالم مزيف يتم الرمز لذاته المريضة من خلال عمامة تكبر كلما أصبح هو واثقًا من قدرته على خداع الناس. وكوسيلة لجمع المال يقوم بإنشاء مدرسة لتعليم القرآن فى الحىّ الذى يعيش فيه ويخدع الآباء والطلاب بإقناعهم أنه حجة أكاديمية ودينية، لكن تتكشف خططه عندما يرسل زوج يعمل فى الخارج خطاب إلى زوجته وتطلب من جحا أن يقراه لها. ولكونه أميًا مثلها يضطر إلى الكذب فيخبرها أن الخطاب يفيد بأن زوجها قد مات. تصاب المرأة بصدمة ولا تصدق الخبر ثم تأخذ الخطاب إلى جار لها يجيد القراءة، فيخبرها الجار أن زوجها بخير وسيصل قريبًا حاملاً معه الكثير من الهدايا. فيثور الناس ويقومون بطرد جحا خارج القرية. وهذه المسرحية تمثل حجة على أمية النساء ونقد للحجج الزائفة سواء الدينية أو الدنيوية. والطبيعة الكوميدية للمسرحية تجعلها أكثر تأثيرًا من أعمال درامية جادة فى هذه الدراسة.

الكثيرون من الكاتبات الشباب فى الدراسة تشغلهم البنية الاجتماعية والأسرية المتغيرة والفجوة بين جيلهم وجيل الآباء. وتتفاقم هذه الفجوة بسبب الهجرة ولذلك فهى سمة فى كل المسرحيات التى كتبتها مهاجرات فى الدراسة ولكنها أيضًا تظهر فى البعض الآخر مثل مسرحية بن **أبناء المتسول** (١٩٩٨) ومسرحية **الملجأ** لجعلول (١٩٩٤). وهذه المسرحية تعانى من ضعف البناء وكون القصة سينمائية مما يجعل من الصعب تقديمها فى المسرح ولكنها رغم ذلك تقدم محنة الفتيات اللاتى تتملكهن الحيرة بين أساليب الحياة والتقاليد. فشخصية فازيا هى كاتبة وطالبة وكل ما يشغل أمه هو شرفها أكثر من سعادتها وأصدقائها من الذكور فى الجامعة لا يفكرون إلا فى كونها أنثى. وصديقاتها لا يشغلهن إلا علاقاتهن بالذكور ولا يقدرن طموحاتها العلمية. وهكذا لا تجد من يفهمها، ثم يرفض ناشر أن ينشر لها ديوان شعر مما يجعلها تصاب بالإحباط وتفكر فى تدمير نفسها. تسير خلف أحد الرجال وينتهى بها الأمر فى بيت للدعارة وبعد أن يغتصبها أحد رواد المكان تقوم بالفرار. ويقوم رجل يقود سيارة بإنقاذها ولكن عندما يتبين لها أنه مثل باقى الرجال تقفز من السيرة وتلقى مصرعها.

وتقدم مسرحية "بنت اليوم" (بو عبد الله، ١٩٨٤؛ بو عبد الله، ١٩٨٥) مدى واسعًا من أنماط الشخصيات التى من أصول مغربية، وكل منها يحتوى على

نواة للحقيقة. وهذا يفسر سر نجاح المسرحية لدى الجماهير من المهاجرين والجيل الثانى. رشيدة التى ترمز لأسطورة العودة ترتدى ملابس تشبه ملابس امرأة من جبل كابيل وهى تحلم بالعودة. وفى المقابل هناك خضرة وعائشة وهما فتاتان تعملان فى صالة ديسكو وتقومان بسرقة البضائع من المتاجر أثناء التظاهر بالشراء. وهناك أيضًا داليا وصفية اللتان تدرسان فى الجامعة ولا تكفان عن السفسطة. وهناك ياسمينة عروس المستقبل وحياة المقهورة وزهرة العاملة وحليمة التى لا تعمل ونادين التى تعمل فى وظيفة مؤقتة وخديجة الهاربة. وكل منهن تمثل رد فعل فرديًا تجاه الانفصال الثقافى والتوتر بين الأجيال وحالة فريدة. وأثناء أحداث المسرحية تجعلهن خصوصياتهن أقل عمقًا. ورغم التنوع فيما بينهن فإن الصراع المتبادل للبقاء على غير هدى فى البيئة المعادية فى ميناء بو تجعلهم يتحدون حيث يلتمسن إعادة فتح مركز السباب الخاص بهن ويحتفلن بزواج ياسمينة.

الشلل البيروقراطى والفساد

يوضح الفصل السابق الاحتقار الذى ترى به الكاتبات المسرحيات الشلل البيروقراطى والفساد الحكومى، واللامبالاة. ورأينا أن المؤسسات الدينية الفاسدة هى أيضًا عرضة لهذا الازدراء. وسواء كانت السخرية المهذبة فى **الحفلة الدموية** (جالير، ١٩٩٢) أو الإدانة فى **أميرة** (جالير، ١٩٩١)، أو السخرية فى **ثلاثون جولة فى عمامته** (بن منصور، ١٩٩٧)، فإن النفاق الدينى

يعتبر هدفًا عادلاً وهكذا تصبح المؤسسات العلمانية والدينية على حد سواء التى لا تخدم عملائها من السكان هدفًا لاستراتيجيات المقاومة للكاتبات المسرحيات فى المغرب العربى.

العنف العائلى والوطنى

من بين جميع المشاكل التى يود المؤلفون القضاء عليها يعتبر العنف هو أخطرها، وقد بذلت جهود كبيرة ونشر الاستراتيجيات المعقدة. وإذا كانت الحركة النسوية الغربية قد أنتجت أية نظرية مفيدة على الصعيد العالمى فى السنوات الثلاثين الماضية، فإن ذلك يتمثل فى الاعتراف بأن العنف المنزلى ذو تأثير دورى. فى المجتمع الأبوى، يكون الرجال على الأرجح هم الذين يقومون بالضرب، بينما تكون النساء بعيدًا عن مثل هذه المعاملة السيئة. وقد يصبح الأطفال الذكور الذين تعرضوا للضرب هم أنفسهم ممارسى الضرب، وتميل النساء اللاتى يتجنبن ذلك إلى اعتبار الإساءة المعيار العادى، ويخترن شركاء يستمرون فى الإساءة التى بدأها الآباء أو الأمهات أو غيرهم من الكبار. وعندما تكون المرأة التى تجنبت الإساءة لها ابنة، فإنها تغرس فيها فكرة أن بقاء هذا النمط هو المتوقع. وقد تمكن رجل من أساءة معاملة الطفل ؛ وقليلاً ما تقوم هى شخصيًا بالإساءة. فى حالة عدم وجود شخص خارجى يقوم بالإساءة، فإن الطفلة أو البالغة قد تقوم بإساءة معاملة نفسها لكى تتمكن من الاستمرار فى النمط الذى تشعر أنه الصحيح. والذى يجعل فهم هذا النمط

أمرًا صعبًا من الخارج، هو أن الآباء والأمهات فى حالة إساءة المعاملة نعتقد أنهم يحبون الطفل وإنهم يتصرفون لصالحه، وتعتقد الطفلة أنها محبوبة، وان الآباء والأمهات يتصرفون بشكل صحيح، وهذا الألم الذى تسببوا لها فيه مستحق.

بعد التعرف على دورة العنف على المستوى العائلى يصبح من الممكن استقراء نمط أوسع نطاقًا. ويجوز تطبيق نفس النموذج من الحكم على إحدى القرى، أو على ويلات حرب أهلية. هذه الدورة قد تحدث فى أى حالة هرمية يكون فيها ميزان القوى غير متوازن. وتتواصل دون انقطاع من خلال خيار آخر، مثل الدورة التى وقعت فى الجزائر منذ الاستعمار، والتى ظلت مستمرة فى الولايات المتحدة من خلال موجات متتالية من العنف العرقى والقمع للسكان الأصليين. عدد كبير من المسرحيات فى الدراسة تضع الدورتين فى توازٍ، بوضع المشهد العائلى مقابل خلفية من الحرب، والثورة، أو الحرب الأهلية.

يوجد البناء الذى يقارن القومى بالعائلى فى معظم الأحيان فى المسرحيات الجزائرية التى تتعامل مع الحرب من أجل الاستقلال، مثل **الفجر الأحمر** (جبار وكارن ١٩٦٩) وليلى (بن، ١٩٩٨)، والمسرحيات التى تناقش الحرب الأهلية الحالية فى الجزائر مثل أميرة (جالير ١٩٩١) **والغزال ريم** (جالير ١٩٩٣)، والمسرحيات المختلطة مثل **كتمان** (عاشور ١٩٩٥) **وطعنة فى الشمس** (آية الحاج وبنور، ١٩٩٦) **والجزائر مفككة**، وهى ليست فريدة من نوعها فى الجزائر فهى توجد فى مسرحية مغربية واحدة على الأقل هى **مولاة سر**

(تشيبتشوب ١٩٩٨)، والفيلم التونسى "صمت القصر" (١٩٩٤) من إخراج مفيدة طلاطلى. فى **مولاة سر** يشبه الراوى مولاة سر بيت الدعارة الذى سجنت فيه البطلة حدة، بالفساد فى المغرب، ويحذر من أن السلام الذى لا تجسده المرأة ليس سلامًا على الإطلاق (تشيبتشوب ١٩٩٧). فى **صمت القصر** الخلفية يوفرها الوجود الاستعمارى الفرنسى، وهو تيار يؤيده بفاعلية الحكام العثمانيون الذين يحتلون القصر. وكلا العملين يحتوى على أمثله لعنف المرأة ضد المرأة، كما يتكرر موضوع مشاركة المرأة فى اضطهاد غيرها من النساء فى جميع هذه الأعمال. فى **مولاة سر**، تسجن البطلة وتجبر على ممارسة البغاء من جانب خربوشة صاحبة بيت الدعارة. فى **صمت القصر**، تحافظ خادمات القصر على قانون الصمت وهذا يساعد أسيادهم، ويمثل فى حد ذاته شكلاً من أشكال العنف.

مسرحية **دونى فى الغرفة المظلمة** التى كتبتها سعاد بن سليمان فى عام ١٩٩٤، هى قصة مثيرة تبدو للوهلة الأولى أنها لا علاقة لها بالموقف السياسى فى تونس. امرأتان، برجوازية تونسية وإيطالية حليقة الرأس، تسجنان فى غرفة مظلمة، حيث تعذبان بالضوء. وهما متهمتان بتفجير اللوفر فى باريس واستبدال لوحة الموناليزا لدافنشى بصورة موانا بوتسى، ممثلة الأفلام الإباحية الايطالية. وأثناء التعذيب، تخضعان بعضهما البعض للقسوة والكفاح من أجل الأرض. تدور المسرحية فى ما تسميه بن سليمان روح الجنس فى السجون ولا تقدم حلاً للغز الجريمة، ويصبح الأمر مفهومًا عندما نعرف أن بن سليمان عاشت فى ظل نظام حكم يستخدم القمع والتعذيب ضد

المنشقين. هذه المسرحية أيضًا بها واحدة من أهم الوسائل اللغوية فى الدراسة، فالمرأة التونسية، وكانت تقوم بدورها بن سليمان عندما أنتجت المسرحية، تتحدث إلى نفسها بالعربية، وبالمثل فإن المرأة الايطالية تتحدث إلى نفسها بالايطالية. وهما تتحدثان مع بعضهما البعض بالفرنسية ومن خلال ذلك تقومان بالتعاون، وعلاوة على ذلك هناك استخدام لثلاث لغات مما يجعل معظم الجمهور لا يفهم النص.

فى **الفجر الأحمر** (جبار وكارن، ١٩٦٩) وفى **ليلى** (بن ١٩٩٨) تشارك المرأة فى الثورة الجزائرية حيث تتعرض للاغتصاب، أو التهميش، أو تستخدم كبيادق سياسية. ويشمل عنف المستعمر المشار إليه فى **الفجر الأحمر** العدوان على غير المقاتلين، والمحاكمة الاستعمارية بدون اللجوء إلى الإجراءات القانونية، والمقصلة. أن تقديم الاستشهاد على المسرح رسالة سياسية قوية، إلا أنها تحمل بعض الأخطار. النساء لا تموت فى **الفجر الأحمر**، ولكن يشاهدن الرجال يموتون، وبهذا المعنى، فإن المسرحية بمثابة خطاب الهيمنة، وليس مواجهة الهيمنة. كانت النساء تموت بالفعل فى حرب الاستقلال الجزائرية، ولكن هذا لا يظهر هنا، وبدلاً من ذلك، يوضعن مرة أخرى كآنية ثقافية معرضة للانتهاك من قبل المستعمر: من خلال الاغتصاب. أن تقديم الاغتصاب على المسرح من الصعب، وما لم يقوض ترميز الضحية إلى حد ما، فإنها يمكن أن تجسد صدمة هذا الموضوع، بنفس الطريقة التى ينفذ بها النشر المستمر لصور جارانجر حالة الاغتصاب (جيلبرت وأنا تومكينز، ١٩٩٦). مشهد الاغتصاب فى **الفجر الأحمر** مثل الصور الفوتوغرافية،

خاضع للنقد الذى يمكن أن يوجه إلى جميع صور العنف ضد المرأة، وهى أنه يعزز الصدمة الموجهة إلى المرأة دون معالجة حقيقية. ويجردهن من الفاعلية من خلال تصويرهن كضحايا. مشاهد الاغتصاب بشكل عام تثير التعاطف، وليس المنطق. وهذا المشهد لا يمثل استثناء.

والطقوس المؤلمة فى **الفجر الأحمر** لا تقابلها طقوس الخلاص والتغيير، وبوصفها شيئًا من سنوات الحرب، فإن العمل يتنبأ بالعنف فى الجزائر المعاصرة. ومن خلال إتقان استخدام أدوات السيد، دمرت جذوة الثورة الجزائرية وطنها وأرسلت الفنانين إلى المنفى. وتوجه الكتابات المسرحيات فى الجزائر أعمالهن ضد مبالغات الامبريالية الجديدة فى التنمية فى ما بعد الاستعمار وكذلك قسوة المستعمر فى الماضى والحاضر.

تمثل أميرة (جالير، ١٩٩١) مرساة للمسرحيات التى تتناول الجزائر فى فترة ما بعد الحرب. والأضحية فى العيد تمثل دوائر الإيذاء والقهر الأبوى الذى ينتقل عبر الأجيال بمشاركة المرأة. فى نهاية المطاف، هو فشل **رحلة العودة**، وتحذير من أن الحنين إلى الوطن يمكن أن يكون اغتصابًا قاتلاً.

ومن خلال محاولة أن تكون الجسر الذى يسد الفجوة بين الجنسين وبين الأجيال تخاطر المرأة بان تصبح مرة أخرى موضوع ميدان المعركة؛ الميدان السلبى الذى تمارس فيه ألعاب القوة القاتلة. وفى "أميرة" يصور الجمع بين الحيز الداخلى الخاص وما هو أنثوى ومشئوم بوضوح. والانقسام بين الجيل

للقمع الأبوى والتأرجح فى وضع المرأة عبر الزمن تفعل حيث تستبدل صديقات الأميرة فى الفصل الأول بمن يقومون بتعذيبها فى الثانى.

والسر فى المرارة من جانب الكبار تجاه "الأميرة" يتعلق بأنها مسيحية فرنسية اعتنقت الإسلام من خلال زواج ثنائى ومحاولاتها حتى تكون مقبولة فى مجتمع زوجها. وتتضمن المسرحية عالمًا كاملاً من العلاقات التى فسدت بين النساء بسبب ظروف القمع. فنبل الأميرة لم ينقذها من مضطهديها الذين لم يمنعهم حبهم لها من قتلها. وهنا نتذكر ذلك السطر الصعب من "لا تصلح إحداها بدون الأخرى" للكاتبة لوسى إيريجارى: "رضعت الثلج مع لبنك يا أمى وسريت أنت فى جسمى وأصبحت سمًا يشل حركتى" (١٩٨١).

استراتجيات المقاومة

لمعالجة القضية المطروحة فى القسم السابق قامت الكاتبات والمؤديات من شمال أفريقيا بوضع استراتيجيات شخصية وأدبية ومسرحية للمقاومة. وتتراوح هذه الاستراتيجيات من المقاومة المباشرة والعنف إلى الأدوات العميقة للمحاجة المستمدة من التقاليد المسرحية العديدة التى تُجدنها. ومن خلال تسوية الاستراتيجيات المتحركة تقحم الكاتبات أنفسهن فى خطابات قامت باستبعادهن فى السابق ويعالجن هذه القضايا مع الجمهور على مستوى العالم.

والاستراتيجيات التى حددت هنا يمكن وضعها فى فئتين رئيسيتين من

أجل التيسير هما الأدوات المسرحية للمقاومة وتصوير المقاومة اليومية فى حياة النساء، لكن يجب ملاحظة أن الفئتين تتداخلان وخاصة فى العروض التى تحتوى على عروض داخلية. وهو نوع من الأدوات المسرحية ولكن العروض التى تقدم فى مسرح المغرب العربى تكون فى الغالب الرقص أو الحكاية والتى تمثل إلى حد كبير جزءً من استراتيجيات المقاومة لدى النساء. وقد ناقش الفصل الخامس شبكة العلاقات الموضوعية فى المسرحيات بداية من الفرد والعمل تجاه الخارج، لكن هنا سنتحرك فى الاتجاه المضاد من المسرحى إلى الشخصى.

الاستراتيجيات المسرحية

إذا كان هناك نظام حكم يهدد الرقابة فإن الطريقة المضمونة لتجنبها هى إزاحة النقد الدرامى فى الوقت المناسب مما يجعل الأحداث الجارية تتحول إلى خرافات أو دراما تاريخية. وعبر تاريخ المسرح فى العالم فإن هذه التقنية استخدمت لتقليل مخاطرة قول الحقيقة غير المحبوبة. وقد وفرت الحماية لميريام بن من بومدين عام ١٩٦٠ عندما كانت تكتب مادة مثيرة للجدل مثل **بروميثيوس** (١٩٦٧) **وليلى** (١٩٩٨). وقد استخدمها الحسانى ليعبر عن توقعاتها لنظام العدالة المغربى فى نور (١٩٩٤). وأحيانًا كما فى **سر عائلة فيال** (١٩٩٦) لجالير فإن الأسلوب يسمح للفنانة التى لا تكون تحت التهديد أن تقلل من المعرفة بالمشكلة التى أصبح جمهورها فى حالة ملل منها برفع الخطاب خارج عالم التعليم.

والطريقة الأخرى لتدمير القمع الحكومى والدينى والتى تكون مضحكة للفاعل والجمهور بالمثل هو التصرف بغضب. وجميع الكاتبات اللاتى يظهرن على المسرح يفعلن ذلك من خلال العرض العام ولكن بعض المؤديات وشخصياتهن يكن أكثر غضبًا. فعلى سبيل المثال تقوم حنان فضيلى بتشخيص ادوار يعشقها الجمهور حيث إنها تقوم بتقليد المشاهير من أمثال المطرب خالد (فضيلى، ١٩٩٧). وشخصية جالير مدام برتين (١٩٨٧) هى شخصية مسلية، أما مسرحية **جالير موللى** (١٩٩٤) فتدعو إلى أن يقوم ممثل واحد بأداء ادوار الرجال والنساء كما فى مسرحية تشيبتشوب **مولاة سر** (١٩٩٨). وفرقة روز دى سابل هى فرقة من النساء اللاتى كن يؤدين ادوار الرجال أيضًا، وتقوم نور باختيار شخص أكثر غضبًا من ارتداء ملبس الرجال من خلال التحدث إلى الله بدون وسيط رجل (الحسانى، ١٩٩٤).

وتقوم الأزياء بدور مهم فى هذه النصوص يتقاطع مع ثنائية الحيز العام والخاص للحجاب ويسهل استخدام الهامش. وتقوم دوجا فى أحد أعمال عسوس بكشف حجابها فى بداية **البسمة الجريحة** (١٩٩٥) وفى النهاية تكشف عن شعرها فى نفس الوقت مما يرمز للحرية والعرى والتشوش العقلى. وتقضى ريم معظم فترة المونولوج فى تعبئة الفساتين التى قامت أمها صناعتها لها (جالير، ١٩٩٣). وتحتل حيز أمها الغائبة بنفس الطريقة التى يثير بها الكيمونو حضور شخصية فى مسرحية من مسرحيات "نو" اليابانية. وهناك شخصيتان تقومان بارتداء ملابس الجنس الآخر فى مسرحيات جالير وهما المهرج القزم فى **الحفلة الدموية** (١٩٩٢) ومدام برتين. فى الحالتين

يسمح تمثيل ادوار النساء لشخصيات الرجال بقول ما لا يمكن قوله من الألفاظ الخارجة. من خلال ارتداء ملابس النساء تصبح لديهم القدرة السحرية للجسد النسائى على التعدى بينما تحميهم رجولتهم من التبعات الضارة.

وهناك تقنية اقل أهمية فى المسرحيات يسميها جيلبرت وتومكينز "تبادل الملابس الثقافى" وبمعنى آخر، المؤدين الذين يقدمون الشخصيات خارج نطاق تجربتهن الثقافية يرتدون ملابس الجنس الآخر. هذا النوع من العرض يؤدى وظيفة هامة للتابع:

> تبادل الملابس الثقافى يقوم بالتقليل من الحدود الثقافية والمتعلقة بملابس الرجال من خلال خلق استراتيجيات الوعى بالذات لمقاومة السلطة الكامنة فى ملابس المستعمر (١٩٩٦).

والشخصيات فى **بنت اليوم** يستخدمن هذه التقنية حيث يجربن العديد من الأشكال المجازية من أجل المقاس (بو عبد الله ١٩٨٤؛ بو عبد الله ١٩٨٥). وفى مسرحيات سيسو على مسرح الشمس أصبحت الفرقة الدولية محترفة فى تبادل الملابس الثقافى والنوعى لدرجة أن هذه العلامات أصبحت لا تهم. وفى **مولاة سر** (١٩٩٨) تستخدم تشيبتشوب قدرتها على تغيير الشكل لتتخطى حدود النوع حيث توجد حوالى ١٨ شخصية لرجل وامرأة من إبداعها. وفى أحد المشاهد تجسد الرجل المغتصب والمرأة الضحية وقامت

فرقة روز دى سابل بتبادل ارتداء الملابس لأداء شخصيات الرجال التى كتبوها فى **طفل عائشة** (١٩٨٤). وقامت ناصرة بو عبد الله بأداء دور المجنون فى بنت اليوم (١٩٨٥)، كما تقوم حنان فضيلى الممثلة المغربية بتحويل نفسها إلى نجم الراى الجزائرى خالد (فضيلى، ١٩٩٧). وفى جميع هذه الحالات بدون استثناء يسمح تبادل الملابس للفرد بالتقدم إلى الهامش واحتلاله حيث يمكن تفعيل التغيير.

أحيانًا تضع الظروف المرأة فى مكان لا يمكنها أن تفعل إلا الضحك. والضحك شكل من اشكال السلوك الصارخ الذى يعالج. وقوة الهجاء والهزل تساعد على التغلب على المعارضة. وتعتبر تشيبتشوب موهوبة بشكل خاص فى استغلال الجمهور من خلال الكوميديا لان الشكل الذى تستخدمه وهو الحلقة مناسب للاقتباس ويتطلب التواصل والمشاركة المباشرة من الجمهور.

قد تصبح الدعابة وسيلة للراحة تسمح للناس بالتعاطف مثل مسرحية **نستطيع الحلم دائمًا** (بوقلال، ١٩٩٤) حيث يعرف الجمهور أن البطل سينهض من سريره فى النهاية ويحمل حقيبته ليبدأ رحلة الهجرة غير الشرعية حيث لا توجد فرصة فى وطنه معدومة، وهم يعرفون أن الفرص التى سيواجهها فى حياته ستجعل حياته نعيمًا. وهم يعرفون لأنهم كانوا هناك ويضحكون لأنهم يعرفون أنفسهم ولأن الأمر مؤلم فهم يضحكون بدلاً من البكاء. وعندما يصل الجميع فى غرفة مليئة بالناس إلى هذا الفهم فإن تجربتهم المتبادلة للحدث تفعل بداية الخلاص من خلال تلاحم الإدراك.

إن تجربة "**نستطيع الحلم دائمًا**" تتعلق بالضحك الذى تثيره الأعمال الهزلية الساخره من الفساد. وفى ظل التركيز على البيروقراطية والفساد المؤسسى فى دراما شمال أفريقيا فإن هناك الكثير مما يستحق السخرية. وهذا يفسر سر فائدة تراث جحا للكتاب المسرحيين فى شمال أفريقيا مثل كاتب ياسين ولطيفة بن منصور وغيرهما الكثير ويفسر سر قوة الاتصال بين المؤدى والمشاهد فى الحلقة. فى المسرح الغربى غالبًا ما يضحك الجمهور ثم ينصرف. والأمر مختلف بالنسبة لحلقة، فالحلقة بطبيعتها تتطلب الفعل ولذلك يكون التزام الجمهور بالخطاب أعلى بكثير. فليست هناك مقاعد خلفية مظلمة يختبئ فيها الجبان أو الكسول. وهكذا فإن الحلقة تعلم الجمهور كيف يتخذ مبادرة الفعل على أمل أنهم سيستمرون فى ذلك بعد الحلقة. ويقدم الضحك المنظور من خلال علاج الصدمات الصغيرة، وعندما نضحك كثيرًا تحدث عملية إزاحة لمفهومنا عما نعرفه عن موضوع ما وتتاح لنا فرصة رؤية الأمور بشكل مختلف. ويستطيع التمثيل الدرامى أن يخبرنا بشئ لا نعرفه ولكن الدعابة تجعلنا نراه من زاوية مختلفة.

هناك مكان فى المسرح حيث يعيد الزمن نفسه لأن المسرح يسمح للعامة باستجواب الذاكرة. وهذه الأداة كانت مفيدة بشكل خاص للكتاب الذين يستكشفون العلاقات الإنسانية الفردية أثناء وبعد الحرب الجزائرية من أجل الاستقلال. أن فعل الاستجواب غير رومانسى، وهو لا يسأل عما حدث فقط ولكن أيضا يحتفظ بالحق فى السؤال عن معناه. والمشروع البسيط للذاكرة

المستعادة يضع المرأة فى "قال" أو "قالت" من تاريخ المرأة كما فى السيدة الحرة (توجانى ١٩٩٧؛ تشيبتشوب ١٩٩٧). والتقديم المتعدد الطبقات كما فى لعبة النوع التى تستخدمها مدام برتين تفجر الحنين إلى الوطن وتفكك فئة الأنوثة بالكامل. والحقائق المتعددة الناتجة عن حدث واحد أو شخصية واحدة تعرض على المسرح باستخدام تقنية القرين المسرحى كما فى الاباكاتا لتشيبتشوب ومجنون ليلى لجالير وجال (١٩٨٧) من خلال السماح لأكثر من ممثل المشاركة فى عبء الانقسام المستحيل ووضع إمكانات الفعل جنبًا إلى جنب فى شكل غير متسلسل.

فى أعمال جالير يمكننا القول إن القرين يظهر فى كل أعمالها . فكلا من الأميرة وريم قرينتان وهما تتناولان أزمة **أسطورة العودة** وما يدعوه اريك اوفرماير "الحنين إلى المستقبل" فى مسرحيته **على حافة أو جغرافية الحنين**، وقد رأينا أن جالير قد رأت طريقين للنساء اللاتى يعدن إلى الجزائر. هذا امر هام؛ فقصص العودة لديها هى نوع من الأساطير البديلة كمضاد لازمات الهوية فى قلب **أسطورة العودة**. فالحنين لديها ليس إلى الماضى ولكن إلى المستقبل والذى هو فى حالتها الجزائر الجديدة التى أجلت بشكل مستمر بعد الاستقلال. هذا النوع من الحنين لا يمكن أن يفهمه بشكل تام إلا من رأى بلده تتمزق وهو عاجز عن أن يفعل شيئًا، وحقيقة أن جالير نفسها لا تذهب إلى بلدها كثيرًا تذكرنا بان النساء لا يمكن أن يقمن بحل الأزمة من خلال العيش فى البادية. وكما تقول ريم "امرأة تذهب إلى فرنسا لا تمثل أمرًا هامًا" (جالير، ١٩٩٣)، فماذا عن وجود امرأة أخرى وهى المؤلفة نفسها؟ وتذكرنا

كارمن فيرنانديز سانشيز مثلما تفعل ريم والكاتبة أن جالير تكتب ضد الرغبة فى النسيان (فيرنانديز سانشيز ١٩٩٦؛ جالير ١٩٩٣). والحنين إلى المستقبل له ثمن رهيب وهو ضرورة تذكر الماضى الأليم.

وتعتمد الكاتبات المسرحيات فى المغرب على تراث منسوج من أساليب الأداء فى شمال أفريقيا وجنوب الصحراء الكبرى والشرق الأوسط بالإضافة إلى الغطاء الكامل من الأساليب الغربية والشرقية. وإحدى استراتيجياتهن المفضلة هى إدخال العروض داخل عروض أخرى بوضع الشكل التقليدى داخل القصة الحديثة. وتؤيد أومالى ابل فى تعريف الميتادراما على أنها الدراما التى تتناول الدراما وكذلك الأمر بالنسبة للعروض التى تتناول العروض وتستخدم الكاتبات المسرحيات فى شمال أفريقيا هذا الأسلوب، وتتنوع العروض الداخلية لتشمل الموسيقى والرقص والعرائس والطقوس والمسرحيات وإلقاء الشعر أو النثر والحكايات. والسمة المذهلة فى هذه العروض هو أن تنفيذها يتم من خلال النساء من أجل النساء.

تستخدم فضيلة عسوس فى عرض المرأة الواحدة الذى هو اقتباس من **البسمة الجريحة** لعمر فيتموش الرقص والأغانى كأنظمة ذات دلالة تستخدم المجاز الخاص بالقومية والثقافة الجزائرية التقليدية. وفى لحظة مثيرة للضحك تتذكر البطلة دوجا عندما قال مسئول حكومى فى اجتماع للنساء بعد الاستقلال أنهن يجب أن يبقين قلاعًا للشرف العائلى . هذا المسئول

نفسه امرها أن ترقص فى الاجتماع (عسوس، ١٩٩٥). من الواضح أنه لم يفكر فى النساء فى أى سياق آخر، وهو يذكر النساء فى نهاية كلمته أن يكون لديهن الكثير من الأطفال وان يكون اهتمامهن بالمنزل وأن يقمن بالرقص فى الاحتفال الحكومى الذى يمنحهن هذه الأقوال. ويستخدم التصميم الصوتى المتقن لدى عسوس عددًا من المارشات العسكرية التى تلفت نظر الجمهور إلى الطريقة التى أثر بها مشروع القومية بالضرر على حياة اثنتين من النساء وهما دوجا وصديقتها ياسمين (البرنامج "الخاص بـ **البسمة الجريحة** لعسوس و**أميرة** لجالير (١٩٩٥). وتصور عسوس البطلة ياسمين والمسئول الحكومى فى شكل تحولات سريعة فى الشخصية تسهل حدوثها الموسيقى. وفى تناقض مع الموضوعات العسكرية تغنى عسوس مقتطفات من أغنية باللغة العربية وتقدم بذلك إلى الجمهور الفرانكوفونى نقطة مضادة غير قابلة للاختراق اللغوى وهى مجاز للثقافة ورمز لعملية تحديد الهوية للبطلة نفسها. وهذه المقتطفات من الغناء والرقص هى عامل منفر: "وتجذب الانتباه إلى بنائية التقديم الدرامى" (جلبرت وتومكينز، ١٩٩٦).

وفى **عن الأسد وأشجار الكاكو** (١٩٩٣) تستخدم جالير الموسيقى المباشرة بطريقة مختلفة. والأغنيات الخاصة بالحنين لانريكو الموسيقى اليهودى والتى تعزف مع نص ملئ بالتوترات الفرنسية الجزائرية لما بعد الاستقلال. حيث تحاول شخصيات فرنسية وجزائرية إحياء صداقة بقيت بعد الحرب. ولكنهم يحبطون من خلال اسرار الماضى الاستعمارى. والنص باللغة الفرنسية والأغانى باللهجة الجزائرية العربية. والموضوعات فى **عن الأسد** هى الخيانة

والخسارة ولكن اختيار شخصية مهمشة مرتين كجزائرى ويهودى غير مناسب. والرسالة الموسيقية فى **الفجر الأحمر** (جبار وكارن، ١٩٦٩) اقل غموضًا. و"أغنية"المدان" فى نهاية المسرحية لا تؤدى إلى الغموض.

سيسو التى تعمل تحت تأثير مسرح الشمس ومؤلفها الموسيقى المقيم جان جاك ليميت تضمنت أعمالها أغانى ورقصات منذ ,١٩٨٥ ومعظم هذه الأعمال مستمدة من مصادر من الشرق الأقصى التى تناسب خلفية معظم أعمالها الأخيرة. ويتمثل هذا فى فرقة الايقاع التى تعزف موسيقى تشانجو الكورية والتى تقودها دوان فى **طبول على القنال** وقيام المؤدون بالأداء كمرائس بونراكو فى نفس المسرحية (سيسو ١٩٩٩؛ سيسو ٢٠٠٠). وقيام ديوان بالعزف على الطبل هو علامة على قوتها وفاعليتها. وتحتوى مسرحية بن **أبناء المتسول** (١٩٩٨) على نفس الأداة، حيث إن رفيقة مريم الشابة تعزف الفلوت وهو أمر غير معتاد بالنسبة للمرأة الجزائرية، وتقول ميريام عند سماع العزف باندهاش أنها لم تسمع أبدًا امرأة تعزف الفلوت (بن، ١٩٩٨)، ويتكون لدينا انطباع أن أفقهن النسوى يتسع.

والطقوس التى تحدث فى مسرحيات النساء فى شمال أفريقيا تأتى جذورها من قارتين. وعندما تدخل عناصر الأداء التقليدى فى مسرحية معاصرة فإنها تؤثر على محتوى المسرحية وبنائها وأسلوبها وبالتالى معناها العام وتأثيرها. هذه العملية التى عادة ما تتضمن الانفصال عن الواقعية تمد

تعريفات المستعمر للمسرح لتأكيد سريان وحيوية أو طرق أخرى من طرق التقديم (جلبرت وتومكينز، ١٩٩٦). يخاطب الطقس القضايا الكبرى مخترقًا حدود المكان والزمان، ويقدم أداة للخلاص والتحول داخل الحدث المسرحى.

يجب أن يميز بين تقديم الطقس على المسرح وبين اللحظات المسرحية التى تحدث فيها اية طقوس. وكلا الشكلين يحدث فى مسرح شمال أفريقيا وكلاهما تاتى جذوره من الطقوس غير المسرحية التى تحدث فى المجتمعات فى شمال أفريقيا وفى الطقوس الغربية التى لاحظها الكتاب المسرحيون أثناء الاستعمار الغربى لبلادهم، وهى أيضًا تتقاطع. وفى **أميرة** (١٩٩١) تقوم جالير بوضع طقس يؤدى على المسرح فى توازٍ مع لحظة طقسية. والرقصات فى الفصل الأول وخاصة تلك التى ينتج عنها إغماء تصور مسبق لجرائم القتل الطقسية التى تحدث فى الفصل الثانى وهذه الجرائم تمثل إفساد لأضحية العيد وتقوم بتنفيذه نساء عجائز. والقوة السحرية لهؤلاء النساء التى تعتبر تهديدًا للإسلام تستغل فى المشروع الدينى لتنظيف القرية من امرأة مهرطقة تزوجت من شخص من دين آخر. فى **الغزال ريم** (جالير ١٩٩٣) يكون الموت أمرًا رائعًا حيث يتسبب فى إعادة توحيد أسرة كبيرة والأحياء وأم وابنتها كانتا لا تتواصلان مع بعضهما البعض بحرية فى الدنيا. والطقس الجنائزى يوصف بشكل جذاب ولكن التحولات التى يخلقها ملموسة: فهى ليست تضحية ولكنها تغيير كبير.

ترفض الكاتبات شرك العنف الدائرى من خلال العروض المركبة التى تنفذها النساء للنساء أو لأنفسهن. فرفاق الأميرة يرقصن لها ولبعضهن البعض كما تفعل الشيخات فى **مولاة سر** (تشيبتشوب، ١٩٩٨). وجود الرقص التقليدى فى نصوص النساء فى شمال أفريقيا يستعيد عروض النساء مثل أولاد نايلات. فى **أميرة** ترقص نساء القرية فى فرحة غامرة عندما تعود صديقة الطفولة من باريس. الرقص هو الشئ المشترك بينهن وهو تجسيد لما يتقاسمنه وهو يوحد بينهن. ورقصاتهن تشير إلى إمكانية الخلاص وتخلق نوعًا من التحرك داخل نظام حياتهن المغلق. هذا التحرك الذى يحدث داخل الحيز النسائى الخاص داخل فناء داخلى يهدد بالانفجار ليصبح سلوكًا معبرًا عن الغضب.. ويؤكد جيلبرت وتومكينز من خلال وصف الإستراتيجية: "يصف أولئك الذين فى السلطة الرقص بأنه شكل من أشكال التملك المعدى للجسم حيث يطغى على السلوك المعتاد ويغطى على جميع أشكال اللياقة." (١٩٩٦) من خلال تقديم عرض نسائى داخل مسرحيتها، تستدعى جالير إلى ذاكرة المشاهد حقيقة أن معظم الأساليب الهامة للعروض النسوية تحدث أمام جمهور من النساء. وليس الرقص فقط طريقة "لتوضيح ومعارضة المظاهر الإقليمية للامبريالية الغربية" (جيلبرت وتومكينز) ولكنه يعيد خلق الحيز النسوى فى تحد للتدخل الذكورى. وعندما ينتهك هذا الحيز من خلال سلطة الرجال والقتل فى نهاية المسرحية فإن المشاهد يتذكر الرقصة التى تكون جنبًا إلى جنب مع ما يلى ذلك.

والنساء فى الفصل الثانى يرقصن أيضًا ولكن بعكس عمليات المصالحة

التى بدأت فى الفصل الأول. فرقصهن يجعل من موت المخلصين المبدئيين طقسًا فى محاكاة لأضحية العيد. وعندما تبدأ الرقصة فى الهروب خارج حدود الحيز توقف من جانب الرجال الذين صرحوا بالقتل. ويجب التحكم بعناية فى التحرك المضاد للخلاص مثل القوة السحرية للعجائز بما فيها من معانى تتعلق بالشؤم ومعاداة للمسلمين. فى هذه الحالة يكون مصرحًا به لأنه يخدم المشروع الأبوى الخاص بالسيطرة على تهديد اكبر وهو قدرة الأميرة على إحداث تغيير دائم لنساء قريتها.

وفى الفيلم المغربى لفريدة بن اليازيد بعنوان **باب السماء مفتوح** (١٩٨٩) تقوم النساء اللاتى يسكن فى زاوية بالرقص الذى يسبب الإغماء وذلك من أجل المأوى نفسه. وهناك مثالان آخران للعروض المركبة فى الأفلام التونسية. فى فيلم **صمت القصر** (١٩٩٤) نرى خديجة أم البطلة عالية تؤدى الرقص الشرقى لسيدها بالرغم من أن هذا الأمر يشينها. ونرى ابنتها تقوم بالغناء فى حفل زفاف وتعبر عن نفس الإحساس بالخزى. ويعرض الفيلم أيضًا طفولة عالية فى شكل لقطات من الماضى حيث نعرف أنها تجيد الغناء لنفسها وللآخرين. وهو عرض وفعل من أفعال التحدى التى تتسبب فى طردها من القصر بعد قيامها بغناء أغنية قومية فى حفل خطبة سارا ابنة أحد أسيادها العثمانيين. وبالمثل فى فيلم لسلمى بكار بعنوان حبيبة ماسكة أو **الرقص على النار** (١٩٩٥) نلاحظ أن الرقص الذى تقوم به حبيبة يتغير حسب الجمهور العثمانى أو العامة من التونسيين. فى هذا الفيلم عروض

البطلة على المسرح التى هى مخربة سياسيًا وعروضها الاجتماعية عن الذات تكون متوازية حيث تقوم بخلق حيز لاستقلالها. وفى نهاية المطاف يصبح هذا الحيز جريئًا جدًا على المجتمع بحيث لا يستطيع التعامل معه فتفقد جمهورها وحياتها من أجل الصراع.

هناك استخدام آخر للإنتاج الصوتى فى شمال أفريقيا بشكل خاص يستحق الذكر كدال سيموطيقى على وجود النساء. الزغردة وهى علامة على السرور أو الاستحسان أو التحدى تدل على وجود النساء فى طقس ختان فى مسرحية جالير **الحفلة الدموية** (١٩٩٢) وتختبئ النساء فى حجرات فى منزل ريفى كبير ويشاهدن ما يحدث فى الطقس دون تدخل . وبالمثل فى **عن الأسد** تشير السيدة إلى عودة ابنها الفرنسى بالتبنى وصديقه إلى منزلها والزغردة تدل على استحسانها واستعادتها لكريس وانريكو كأبناء لها وأفراد فى أسرتها (جالير، ١٩٩٣). وفى الحالتين تشير الصرخات إلى الطفل الذكر على أنه الأرض والناتج للام.

وتحدث الميتادرأما مرتين فى المسرحيات التى تناولتها الدراسة مع استخدام النصوص الداخلية وذلك فى المسرحيات المختلطة للكاتبات فى المهجر. والتقنية فى هذا المثال تضع ثلاثة عناصر فى طبقات: المسرحية من الخارج، والمسرحية الداخلية، والنثر والشعر لكتاب جزائريين معروفين بطريقة تجعل الحدود غير ممكنة التمييز. وتصبح النصوص الداخلية محادثات للممثلين وما يقومون بإلقائه. وهذه المسرحيات أعدت فى حالة من

الطوارئ وهكذا جاء استخدام النصوص الداخلية بشكل كبير فى حالة حميدة آية الحاج **وطعنة فى الشمس** (آية الحاج وبنور، ١٩٩٦) وهى حالة من السرعة والاختيار الفنى (آية الحاج، ١٩٩٧) . وآية الحاج ليست كاتبة مسرحية باعترافها فهى مخرجة كانت تحتاج لمسرحية عن الأحداث الجارية فى الجزائر ولذلك تبنت كلمات الآخرين على أنها كلماتها. وبالمثل فإن تعرض كريستيان شوليت عاشور للنصوص الأدبية بصفتها أكاديمية كان له تأثير فى اختيارها للقيام بعمل "كتمان" (١٩٩٥) والتى هى ميتادراما ولكنها عرض ذو نصوص داخلية. والنتيجة السعيدة للجمع بين النصوص الداخلية والأحداث الجارية هى أن الوسيلة الأدبية أصبح لها حياة جديدة كأداء وأصبح مسموحًا لها بالتعليق على أمور عاجلة للممثل والمشاهد.

ويمكننا القول إن أى مسرحية تتناول الموقف الحالى فى الجزائر لابد أن تكون مسرحية نسوية لأن الحرب الأهلية أصبحت موجهة ضد النساء ولذلك فإن دوائر العنف العائلى والقومى أصبحت متداخلة فى الوقت الحالى. بالتأكيد فإن الجنس الأدبى المتمثل فى المسرحيات الجزائرية المختلطة والذى يبدو أنه تكون بهدف مناقشة الأزمة المدنية الجزائرية يؤيد هذا القول. ويبدو أن هذا الاتجاه قد بدأ بعاشور من خلال **كتمان** برغم أنه من الصعب تحديد ما إذا كان هذا العمل قد أثر على ظهور الاثنين الآخرين فى الدراسة. فقد أبدعت الأعمال الثلاثة فى باريس بين عامى ١٩٩٥ و١٩٩٧ فى جالية جزائرية صغيرة من الكتاب والفنانين الوطنيين السابقين. وقطعًا تشبه **طعنة فى الشمس والجزائر مفككة** بعضهما الآخر من حيث الجنس والموضوع، ولكن

لعل هذا جاء بمحض الصدفة وليس الاقتباس. وأفضل اعتبار النصوص الثلاثة جزءً من محادثة لم تنته بعد للأسف الشديد. وهذان العملان يركزان على محنة الفنانين وخاصة النساء. وكلاهما عرض به عرض داخلى تحاول فيهما فرقتان مسرحيتان من الجزائر تقديم مسرح فى ظروف مستحيلة. وبينما تناضلان تتحدث النصوص الداخلية مباشرة عن الظروف فى الجزائر من خلال صوت مؤلف أغتيل. والعمل الثانى يتضمن نصًا بشكل شيق لإحدى الكاتبات المغربيات فى هذه الدراسة وهى ليلى هوارى (لى بوشور ودومونت، ١٩٩٧).

وهذا العمل هو أكثر الأعمال تعقيدًا من بين الأعمال المسرحية الخلفية. أثناء اهتمامها بالفنانين تصبح مسرحية نسوية من خلال اختيارها للنصوص والشخصيتين النسائيتين القويتين وهما نجمة رئيسة الفرقة وأسيا إحدى الممثلات. وعندما أنتجت المسرحية عام ١٩٩٧ قامت بأداء دور نجمة دينيس بونال التى هى ضمن الكاتبات اللاتى تتناولهن الدراسة. وكلمة "نجمة" تمثل شخصية العنوان لأهم روايات كاتب ياسين وهى رمز للبلد الذى يمر بحالة خطر كما فى مسرحية "ليلى" من تأليف بن.

أما **كتمان** فهى مختلفة عن المسرحيات الخلفية حيث يكون نطاق التركيز فيها على النساء بشكل صارم. فجميع النصوص التى تمثلها هى من إبداع المرأة بإجمالى ثمانى وعشرين مؤلفة. تمت كتابة المادة بعد عام ١٩٦٢ ويشمل السيناريو أعمالاً لكاتبات أخريات فى الدراسة: مثل جبار وجبالى وبالرزاق.

وبنيت فى شكل رحلة تقوم بها البطلة فى الزمان والمكان من خلال ثلاثة جوانب لنفس المرأة فى فترات تاريخية مختلفة من حياتها وتصورها ثلاث ممثلات. والسيناريو عبارة عن مجموعة من الشهادات على قمع المرأة فى الجزائر المعاصرة مع وجود التعليمات المسرحية التى تقرأ كرواية والتى ربما يكون هذا هو القصد منها.

بدون جدال، فإن أكثر الاستخدامات شيوعًا للعروض التى تحتوى على عروض داخلية فى المسرح النسوى الجزائرى هو الحكواتى والذى له مكانة كبيرة لأن العديد من الأشكال التقليدية تعتمد عليه رغم أنه ليس فريدًا فى أشكال العروض فى شمال أفريقيا والشرق الأوسط. وتستخدم هذا الشكل تسع عشرة مسرحية من إجمالى خمس وستين مسرحية فى الدراسة بنسبة خمس وعشرين بالمائة وذلك فى شكل عرض لامرأة واحدة. ويقول جيلبرت وتومكينز أن "تقديم الحكايات على المسرح طريقة اقتصادية حيث تعتمد على الخيال والإلقاء والارتجال..." (١٩٩٦). وتقديم الحكايات يدمر الأساليب الاستعمارية فى تحديد الزمن والحيز والذاكرة على المسرح ويستعيد البث الشفوى إلى مكانه الصحيح فى مجتمعات أصبح فيها التعليم على نطاق واسع ظاهرة معاصرة. ذكريات كتلك التى لدى ريم (جالير، ١٩٩٣) ومدام برتين (جالير، ١٩٨٧) تستجوب الذاكرة بينما الحكايات غير المتسلسلة كما فى دوجا لدى عسوس (١٩٩٥) تضع الذكريات والأحداث جنبًا إلى جنب بأساليب تحير وتقدم المعلومة. ومن خلال تقديم تاريخ شخصى معادى

للهيمنة وأحداث بديلة من التاريخ الوطنى مثل **الفجر الأحمر** (جبار وكارن، ١٩٦٩) وفى **عن الأسد وأشجار الكاكاو** (جالير ١٩٩٣) تقوم الكاتبة المسرحية نفسها بأداء دور القاص لاستعادة وإعطاء فرصة التعبير للمهمشين. فشخصية ريم لجالير وبطلة عسوس والشاعر عند جبار ومدام برتين هم جميعًا مثل جحا والحكواتى والحلقى والشاعر ومجنونة السوق ومجموعة أخرى من القصاصين والشعراء فى التاريخ والأدب فى شمال أفريقيا.

وبالرغم من أنه رزين وحكيم فإن الشاعر لدى جبار يغير شكله مثل نظيره جحا الشخصية الهجائية. وهو رجل اعمى يرى المستقبل أوضح من دليله المبصر وهو يعلق على الحدث فى المسرحية بأسلوب النص الداخلى أثناء تحركه خلالها: "بعد فجر حزين تأتى ليلة حزينة.. ولكننى لا اصرخ على هذا الأسى أن ينتهى" (جبار وكارن، ١٩٦٩). وعندما يسكت الموت صوته يبدأ الشباب الذين ينتظرون التعذيب والإعدام فى التعبير عن ثورتهم بالغناء. وهو يظهر بأوجه مختلفة أمام العديد من الشخصيات فى المسرحية من خلال العروض ذات النصوص المتداخلة: والمشاهد فقط هو من يراها جميعًا. وهو يغنى للرجال فى السوق الشعر التقليدى لابن الفارض بينما يتحول إلى الغزل الصريح ليخدع الجنود الفرنسيين. وفى النهاية يقول شعر الثورة فى تحدى واضح ثم يستشهد. وكاى خطيب بارع يستغل إلقاءه ليقدم للمستمعين على المسرح ما يودون أو يحتاجون إلى سماعه.

وشخصية تاجر الياسمين لدى بن تمثل كل الناس. وهى العمود الفقرى

لمسرحيته، وحيث إن **ليلى** (١٩٩٨) هى تعليق على الأحداث الجارية فى شكل متنكر، يقدم تاجر الياسمين أول دليل على أن المسرحية سياسية، والحديث عن حكومته بمثل هذه الطريقة التى سيعرف الجزائريون أنها حكومتهم هم، ويحدد أن المسرحية بأكملها يمكن أن تقرأ على نحو استعارى. وله قرين، شخصية الأب وزن، التى تظهر فقط فى المشهد وهو خطيب فى السوق يدعى أنه قادر على وزن أى شيء. ويقول مازحا عن وزن النساء:

> النساء المخلصات ليس لهن وجود. ولوزنهن لها، عليك بوزن ذاكرتهن..والنساء ليست لديهن روح، أو ذكريات..ولذلك يذهبن جميعًا إلى الجنة - يمكنك وزن أرواحهن - فأنت إذن تعتقد أن لديهن روح سهلة ...! جميعًا معًا إلى السماء ... (بن، ١٩٩٨)

إلا أنه عندما سئل عما إذا كان يستطيع أن يزن الطغاة، يرد أنه لا يستطيع. وبعد أن حاول مرة، فإنه لا يحرص على القيام بذلك مرة أخرى. وإمكانية قيام الأب بوزن الشعب الجزائرى مرة أخرى بحمل السلاح ضد الطاغية بومدين، تبقى غير معلنة ولكنها واضحة فى الحوار.

والحكواتى فى **بنات اليوم** خارج المسرحية تمامًا، وعلى عكس الشاعر وتاجر الياسمين والأب "وزن" لا تتفاعل مع أى من الشخصيات الأخرى. هو شخص مجنون، قامت ناصرة بو عبد الله بكتابة الدور لنفسها - ونظير

شعرى للحدث اليومى الذى يشكل الفعل فى المسرحية ويخاطب جمهور المهاجرين والمشاهدين الفرنسيين الذين قد يكونون بينهم:

> الأسوار...الأسوار مرة أخرى...الأسوار الدفاع..كيف؟ كيف عندما يلح على عقلى، كيف السبيل إلى تحطيم كل هذه الأسوار؟ بأى أسلحة؟ لا، لا، لا للأسلحة. وسوف أحطم الأسوار... بماذا؟ بخيالى. وعندما لا يوجد المزيد من الأسوار، وعندما لا تكون هناك دفاعات، وبعد ذلك سيكون هناك الأزرق، فى تلك اللحظة عندما نكون انعكاسًا فى مرآتكم، أو من إبداعكم، أو حياتكم (بو عبد الله، ١٩٨٤).

المرآة التى يشير إليها المجنون هى مرآة للاستعمار واستيعاب ما بعد الاستعمار، ولكن لأن الدور تؤديه امرأة، فإن قراءة بديلة حسب النوع تكون ممكنة، مشيرًا إلى الطريق إلى رؤية مستقلة لفعالية المرأة.

ومن بين جميع الوسائل الفنية المتاحة للنساء فى شمال أفريقيا من أجل التعبير، الكتابة هى الأكثر فاعلية، وسيسو لأنها تنتمى للجزائر، تستخدم الكتابة النسوية من موقع داخل مجموعة كتابات النساء. والنساء اللاتى منعن من الحصول على الفعالية، والسيطرة المادية على أجسادهن يكتبن مجموعة من الكلمات تحل محل وجودهن المادى المغتصب فى حيز الذكور، كما سبقت الإشارة، عندما يكون ذلك الحيز مسرحيًا، فإن الكلمات تتيح للكاتبات إجراء

من السلامة البدنية لا تتمتع بها الممثلات، وفى الوقت نفسه السماح لها بالتحكم فى اللحظة المسرحية والنص الدرامى واستغلالهما لصالحها. ومن خلال المسرحيات، تمارس النساء الفاعلية، والتحرك المجازى والاجتماعى، بل والحرفى. وتمكن الكلمات النساء مسلوبى الحقوق من المرور عبر الأبواب المغلقة للمجتمعات التى جاؤوا منها، والتى يقيمون فيها، وبسبب تحركهن، تتآكل الأقفال.

مثل جدران الزاوية أو طيات الحجاب فإن الكلمات لها وظيفة حماية أخرى: فهى تحرم المشاهد من النظر اليهن، حيث يتعرض الجسد المؤدى للتمحيص وهو جزء من وظيفته. مجموعة الكلمات، بفضل ما تقدمه من فعالية، تفسد النظر وتعيد توجيهه. وإذا فعل ذلك بشكل حاذق، فإن هذه المناورة يمكن أن تجبر المشاهد على أن يكون لديه انعكاس ذاتى. الكاتبة التى كانت تحت الاستعمار أيضًا تكون لها ميزة المفاجأة عندما تعمل فى ارض المستعمر السابق: المستعمر/ المشاهد لا يتوقع أن يكون هناك تنافس على الأرض ولا يتوقع أن يفوز. أطلقت الكاتبات فى شمال أفريقيا كلماتهن إلى الحيز المسرحى من أجل أن يصبح لهن صوت أقوى يتمتع بالحماية فى مجتمعاتهن.

بالنسبة لبعض النساء، فإن الكلمات لا تكفي؛ فالمؤلفات المؤديات يسعين إلى التحكم فى النظر من خلال أجسادهن. فبينما يؤدين نصوصهن يصبحن قادرات على النظر إلى المتفرج، وتصبح النظرة حديثًا متبادلاً. وعندما يجمع بين كلمات النساء وأجسادهن فى الحيز المسرحى، تصبح الكلمات قوية.

اكتشفت فتيحة بالرزاق هذا عندما بدأت فى أداء كلماتها علانية، ولأنها تحتفظ لنفسها بالحق فى الارتجال، وتعديل النص أثناء الأداء، تكون لدى بالرزاق تحكم شبه كامل فى إنتاجها البدنى والأدبى على حد سواء. فهى تمثل الحكواتى الخاص بذاتها المسرحية ؛ والقصص هى ملكها، مصممة لتناسب اللحظة الزائلة. والحكاية ليس من الضرورى أن تكون معقدة أو ارتجالية كما فى أعمال بالرزاق المتعددة الطبقات. فى عرض المرأة الواحدة لبن سليمان **ليلة الخسارة** تروى الفتاة قصة حلمها الذى لم يتحقق للجمهور (بن سليمان ١٩٩٧). والاحتفاظ بالجمهور فى مكانه مع قصة من الذات المسرحية للمؤلفة أو الشخصية أو كلتيهما، يعطى الذات التحرك، والذى يمثل استراتيجية للمقاومة بالنسبة للنساء اللاتى يكبلهن الإكراه والعنف.

الاستراتيجيات الشخصية

تتيح الكلمات للمؤلفات تحرك من الأفكار وينتج التحرك المادى عن الأداء، ويتحقق التحرك لشخصياتهن بطريقتين: الفعل الجذرى للظهور خارج إطار الحدود، والحياة البدوية الكاملة. على سبيل المثال، صدقة فى **الحفلة الدموية** (جالير ١٩٩٢)، تتجاوز حد اللياقة الأبوية عندما تقابل خطيبها الأجنبى خارج منزلها. وتفعل داليا عند بن سليمان ذلك من خلال الأداء أمام الجمهور ضد رغبة شقيقها؛ بينما شخصية موللى عند جالير تركب الحافلة، فيفتح العالم كله آفاقا جديدة لها، لكن بالنسبة لبعض النساء، لا يكفى مجرد لمس الخط،

وهؤلاء هن البدويات، اللاتى يترددن على ساحات القتال من حيث المكان والزمان: وهن المجاهدات فى **الفجر الأحمر**، وتجسدات زينب فى **كتمان** (عاشور ١٩٩٥)، ونور وأميرة وريم وجميع الشخصيات ذات الأصل الجزائرى، التى يجبرها وجودها على أن تكون فى مكانين فى وقت واحد للأبد. شخصيات سيسو تكون فى كثير من الأحيان بدوية: شاكونديفا، ودرة، وكلارا يتركن الوطن 'للبحث عن شيء أفضل وهو واقع يقمن ببنائه إذا لم يكن موجودًا. ومولى، على الرغم من أنها حبيسة بيت زوجها خوفًا فهى أيضًا بدوية. أن خوفها هو نتاج رحلة اكتملت بالفعل؛ تلك الرحلة التى بدأت منذ ولادتها فى أسرة لها أكثر من دين. فالبداوة هى حقها المكتسب، ولأنها تبدأ فى مقاومة الأساليب التى تقيدها،فهى تطالب بها.

مولى والأميرة لجالير وشاكونديفا لسيسو وحدة لتشيبتشوب والنساء فى الفجر الأحمر لجبار وكارن (١٩٦٩) كلهن يقاومن مباشرة الظروف التى وضعهن فيها النظام العائلى. أن الرفض المباشر فى غاية الخطورة ونادرا ما يكون ناجحًا بشكل كامل بالرغم من أنه يسبب غنى فى التوتر الدرامى. البطلات اللاتى يرفضن ينجحن فى ذلك بدرجات متفاوتة ولكن لا توجد أبدًا أى إشارة على أنهن قد كسبن المعركة بشكل أكيد.على سبيل المثال، فى **مولاة سر** لتشيبتشوب (١٩٩٨) تقوم حدة، التى هى شخصية تاريخية، بحرق سجنها، بيت البغاء، معرضة نفسها للموت فى سبيل تحدى الأسر. وفى **الفجر الأحمر** تهرب امراة شابة من المنزل لتنضم لأخيها ومقاتلى المقاومة الجزائريين، بينما تقف "الأميرة" ثابتة حتى عندما تتعرض للضرب حتى

الموت. هناك رفض مشابه يتمثل فى عرض حورية ناياتى، "لا للتعذيب"، الذى أنتج بين عامى ١٩٨٢ و١٩٩٣. "لا للتعذيب" هو عبارة عن سلسلة من اللوحات التذكارية تصور كل منها امرأة عارية أو مجموعة من النساء العاريات قام الفنان عن عمد بطمس وجوههن جميعا. وهى من وجهة نظر الفنان رد على **نساء الجزائر** لديلاكروا وهو رسم يصور فانتازيا شرقية للحريم. أمام هذه اللوحات تقوم ناياتى أحيانًا بتقديم شعرها المكتوب بالفرنسية ومترجم للانجليزية وتقرأه بعد ذلك بالعربية بأسلوب يذكرنا بمسرحيات بيكيت المترجمة ذاتيًا. لم تكن هناك نسخ من نصها الشعرى أو الموسيقى الأندلسية المصاحبة للعرض متاحة عندما قدم العرض فى الولايات المتحدة. ومع ذلك فالعرض المرئى فقط معقد بشكل مدهش.

كلمة "لا" فى "لا للتعذيب" هى رفض للاستعمار، وللاستغلال المستمر للمرأة حيث صور المرأة عند ديلاكروا تكون مغطاة جزئيًا بينما هذه عارية تمامًا؛ حيث وجوه النساء محجوبة ولكن بطريقة تتجنب الحجاب حتى إذا كانت تشير إليه؛ وبعض الرؤوس وضعت فى قفص والأخرى حذفت. أصبح تقديم المرأة كشىء أمرًا سافرًا، ولكن هوية الشخصيات تراوغ المشاهد والموجه إليه أيضًا هذا الرفض (برنامج عن قوى التغيير ١٩٩٥، ناشاشيبى ١٩٩٤). أفسدت ناياتى واقع الأنثوية، أى المشروع المادى المستمر المتكرر لإنشاء الأنثوية الذى تطرحه بتلر. فلوحاتها وترجماتها الذاتية تخاطب استحالة النسخة، بينما أعمال الأداء تعيد تسجيل هذه الاستحالة على وجه

مشروع الثقافة. كرد على الاستشراق، فإن كاميرا المستعمر، والخطابات المتعارضة للحجاب، والقتل الناتج عن العنف للنساء فى الجزائر المعاصرة، يرفض أن يقبل أى شيء أقل من الفاعلية والذاتية المطلقة.

فى بعض الأحيان، عندما تفشل استراتيجيات البقاء، يطالب بالاستشهاد. فلا يمكن أن يقدم الشخص بيانًا أقوى من الذهاب إلى الموت عن طيب خاطر من أجل قضية. يلعب الاستشهاد دورًا خاصًا فى المجتمعات الإسلامية واليهودية لأن قصة إبراهيم وابنه إسماعيل، على جانب كبير من الأهمية فيهما. فى **ستار السلام** لتوجانى (١٩٩٥) تتوقف كاليبسو عن حبها لأوديسيوس وتحميه من البحر فى مصلحة السلام (برنامج ستار السلام، ١٩٩٥). ورفض ليلى قبول الحماية من عمر فى ليلى (١٩٩٨) هو تضحية من أجل الحرية والنزاهة. يظهر شهداء الحرب الجزائرية فى نهاية **الفجر الأحمر**. الفصل الأخير يعرض مشهدين متوازيين فى السجن، أولاً فى سجن النساء ثم فى سجن الرجال، حيث تنفيذ الإعدام على وشك أن يتم، ولا يعرف السجناء من سيختار للإعدام. فى تحد لهذا الذل، والتعذيب فى عملية الاختيار العشوائى، يغنى السجناء الذكور، تتحد أصوات الرجال، وبخفاء بأصوات النساء حين يرفضون الأسبقية إلى المقصلة، مما يوحى بنبوءة أن الفجر الأحمر فى نهاية المطاف سيتلون بلون دم الفرنسيين وكذلك دمائهم هم.

ثمة اقتراح متكرر بين الكاتبات المغربيات أن حل مشكلة العنف يكمن فى

قدرة المواطنين المهمشين على التعاون، ولا سيما المرأة، مع بعضها البعض بوسائل فاعلة، لتدمير تجاوزات السلطة الأبوية. وهذه فكرة راديكالية أن تصور النساء وهن يتعاون لتحقيق المشروعات الخاصة بهن. النظام الذكورى وقانون الأب وحكم المستعمر: كل هذه الأمور تعتمد على الانقسام فى صفوف التابعين. العمل الجماعى يفسد هذا النظام، ويؤسس جدول أعمال صديق للمرأة، وسمح بالمشاركة فى تحمل العبء من أطراف عديدة؛ بينما عدم القدرة على التعاون ينتج عنه مأساة. فى روايتها، "أخت شهرزاد"، وضعت أسيا جبار الفقرة التالية بين الفصول. وهى لا تظهر فى قائمة المحتويات: "نعم، ماذا لو أن شهرزاد تولد باستمرار من جديد، وتموت مرة أخرى فى كل فجر، لمجرد أن امرأة أخرى، لا تأخذ وظيفتها فى الظل، فى صوتها، فى الليل؟" (١٩٨٨)

تجمع جالير بين نماذج متناقضة من المنافسة والتعاون بين النساء فى **أميرة** (١٩٩١) حتى أنها تعلق على الفجوات فى الحالة التعليمية والعمرية بين الأميرة ورفيقاتها وبينها وبين من يكبرونها . أن تجربة الأميرة مختلفة بشكل ملحوظ عن غيرها من النساء من نفس الفئة العمرية ويصبح ذلك واضحًا عندما يناقشن تطورات حياتهن أثناء العقود التى كانت فيها الأميرة بعيدًا. باديًا، مثل الأميرة، متزوجة، ولكن فى سن صغيرة بحيث أصبح أحفادها فى نفس عمر ابناء الأميرة. زهرة المتزوجة فى وقت متأخر، مثل الأميرة هى أم لتوأم، ولكن زوجها عادة عاطل عن العمل لذلك اضطرت أن تتعود على الجوع هى وأطفالها. وهى تقبل الإحسان من صديقتها الغنية المتفرنجة بكل امتنان،

لأنها مضطرة لذلك. النساء الأخريات لسن حاضرات لأنهن متزوجات فى عائلات بعيدًا عن القرية، أو لأنهن لا يسمح لهن بالخروج لزيارة أحد ولكن كما وصفت كل منهن، يتلقى المشاهد صورة مصغره لشكل من الحياة. سيسيا، على سبيل المثال، ذهبت مؤخرًا إلى القرية، لكن ظروفها العائلية - أب يزوجها من خارج بلدها بشكل متكرر ويجبر من يتزوجها على تطليقها، محتفظًا لنفسه بالمهر - قد منعتها من تمديد إقامتها حتى لزيارة صديقة لم ترها منذ عشرين عاما.

جابى، كما نخبر، استطاعت أن تنجو من كارثة تسع سنوات من العقم بدون طلاق بسبب وجود أم زوج طيبة على نحو غير عادى، وقد أصبحت الآن أما لصبى. أن شخصية جابى هى القرين الأدبى لتاوس، الزوجة الأولى العاقر فى **الزوجات** لجالير (١٩٩٠). فى حين تظل تاوس عقيمًا، وتصبح الأم البديلة لأطفال الزوجة الأخرى المتوفاة فى مثال آخر على التعاون. تنتهى قصة جابى نهاية سعيدة بولادة ابنها الأول الهام للجميع. وزاهية التى تعرضت للضرب بقسوة من قبل زوجها الشرطى، حصلت على الطلاق، لكنها أجبرت على مغادرة منزلها بالملابس التى ترتديها فقط، على رغم ما قدمته من مساهمات مالية فى الزواج باعتبارها زوجة عاملة (جالير، ١٩٩١).

تحاول الشخصيات المهمشة فى الفصل الثانى من "أميرة" معًا من خلال عملية مصالحة وقف موجة جنون القتل التى تجتاح المجتمع. وتفشل محاولتهن، وفى **الزوجات**، نجحت النساء مجتمعات فى منع الرجل من اتخاذ

زوجة ثالثة، وإجباره على الاعتراف بالبنات السبعة أطفاله من الزوجة الثانية. ونحن نرى وجود نمط مماثل فى الأفلام التونسية، **صمت القصور** (١٩٩٤) **وباب السماء مفتوح** (١٩٨٩). فى الأول تهتم الخادمات فى القصر إحداهن بالأخرى بالتزام الصمت. هناك مشهد لافت للنظر بشكل خاص يعرض إنقاذ خادمة أخرى لخديجة من الاغتصاب، وهى عشيقة للأمير الذى يهددها. أمر الأمير خديجة بتدليك ظهره، فتفعل بنفور متأكدة مما سيعقب ذلك. فتدخل المرأة الأخرى الغرفة، وبلطف تحل محل خديجة التى تنسحب بسرعة. فى **باب السماء مفتوح**، تعمل نساء الزاوية معًا من أجل تقديم مأوى للنساء فى حالات الشدة. أن صمت القصور هو مشكلة صعبة الحل لأن دورة العنف به تتكرر بدون خلاص، ويقترح **باب السماء** أن أفضل طريقة لخلاص المرأة يحصل عليها من خلال زواج معترف به اجتماعيًا ودينيًا، وهى فكرة من المرجح أن تعطى الحركة النسوية الغربية وقفة، ومع ذلك فالقوة الجماعية التى يصورها الفيلمان للمرأة متفوقة للغاية.

من الصعب جدًا كسر دائرة العنف. ومن أجل الخروج من نمط القسوة الواسع الانتشار، يحتاج الناجون إلى بديل. طالما تمكن الأنماط للقوى البقاء فى السلطة، وطالما تحدث دورة العنف فى نطاق السيادة فى نظام مغلق، سواء كان الأسرة، أو الأمة فالبدائل قليلة، وعادة ما تقمع بقسوة من قبل أصحاب السلطة. لذلك فإن الأشخاص المهمشين، وهم الذين يدخلون ويخرجون من النظام المغلق، ضروريون لكسر الحلقة. أن فنانى ما بعد الاستعمار والعلماء الذين يقومون بدراستهم بدأوا فى إدراك أن الوضع المؤلم للتهميش له

استخداماته. وبعد أن اختارت أو أجبرت أن تعيش على الحدود، فإن الشخصية قادرة على التعبير عن مواقف متعددة من الداخل والخارج على حد سواء؛ فهى تسير على الحدود، كجسر بين العالمين، ولديها القدرة على البقاء خارج قائمة النظام المغلق، وتتحمل مخاطر عدم القبول الاجتماعى.

فى سياق هذه الدراسة، كما فى استخدام فيلان، لا تتضمن كلمة "غريب" فقط دلالات الاختلاف والتهميش، ولكن المعنى القديم لغريب. الشخصيات الغريبة لديها القدرة على جعل الحجج المألوفة غريبة. هذه القدرة لدى المهمشين أو "الغرباء" غالبًا ما تحمل معها صفة هذيانية، أو تذوق للسخف يقترب من الهزل. ويصدق هذا بوجه خاص على الكتاب المسرحيين فى فترة ما بعد الاستعمار فى أفريقيا، التى غير استخدامها الحاذق للتقنيات غير الواقعية وجه مسرح القرن العشرين. إن الأقل شيوعًا أن يختار الكاتب المسرحى الأفريقى أن يجعل تعدد المعانى والإشارات والمواقف من هذا الموضوع فى تجربة فترة ما بعد الاستعمار فى سرد متسلسل.

المؤلفات أنفسهن شخصيات غريبة، وولعهن بالشخصيات المهمشة واضح فى العديد من مسرحيات الدراسة. ويشمل فريق العمل فى **أميرة** (جالير ١٩٩١)، بالإضافة إلى الأميرة نفسها وكورس النساء من المهمشات بسبب كونهن نساء، وشخصية المجنونة، واثنان من العبيد، والسكير، ورجل مبتور الساقين. هؤلاء إلى جانب الممرضة، هم مؤيدو الأميرة الذين يموتون معها فى

نهاية المسرحية. تظهر وظيفة تبادل الملابس أيضًا كحيز هام فى السماح بالتعبير عما لا يقال، ووظيفة الشخصيات التى يؤديها الجنس المختلف، وكذلك الأقزام، والمجانين،والعبيد، والرجل العقيم أو العنين مثل مدام بيرتين، هى بمثابة الجسور بين الفئات الثنائية، أى مواقع الغموض التى تتم فيها المصالحة بين الفئات المتعارضة. وبسبب وضعها كشخصيات تسير على الحدود، تكون هذه الشخصيات لديها القدرة على المصالحة. فى "أميرة" تقتل كل الشخصيات من هذا النوع وترفض المصالحة. هذه النتيجة هى واحدة من العلامات التى تدل على أن المسرحية مأساة.

قدم ديجيو فى مقال له عن جحا تصنيفًا وجوديًا لغويًا للأحمق فى اللغة العربية فى شمال أفريقيا. معظم هوامشنا لها مكان فى جدول توزيع الخدمات؛ الشخص المتسق روحيًا، مثل قيس، هو مجنون، أى به جنون. والعبيد، كما فى **أميرة**، هم مساكين، يمتلكهم شخصًا آخر. والذين هم فى غيبوبة، بسبب القوة الروحية، مثل نور، هى مجذوبة، ومن فقد العقل مهبول. والذين يتصرف بغضب، مثل مدام بيرتين، يقال عنهم مخلخل. والذين بهم ضعف جسدى يوصفون بكلمة مبروك" (ديجيو، ١٩٩١). هذا التصنيف يدل بوضوح على أن الهامشيين تجمعهم معا كلمة "أحمق" باللغة العربية، وهم شخصيات ذات قدرات متحولة خطيرة لكنها تقدر فى بعض الأحيان.

استخدام الهامش من خلال إدخال شخصية حكيم أو مجنون هو شائع

وقد تحتل دور الحكواتى كما فى **الرحلة ثلاثة وثلاثون** (بن منصور ١٩٩٧) **والفجر الأحمر** (جبار وكارن، ١٩٦٩)، **وبنات اليوم** (بو عبد الله ١٩٨٤ ؛ بو عبد الله ١٩٨٥). قد تكون شخصية الحكيم من بين كبار السن، مثل المرأة العجوز العاقر فى **سر عائلة فيال** (جالير، ١٩٩٦)، أو تلك التى تصبح كذلك بشكل مبكر من خلال الظروف، مثل سيرينا. والنساء والرجال المجانين يوجدون فى أغلب الأحيان؛ المخبولة فى **أميرة** (جالير، ١٩٩١)، تظهر من خلال لحظات مرعبة من الوضوح، وهى شخصية تمتد فى الفصلين الأول والثانى من المسرحية. وهى تقوم بالصراخ والتحذيرات بعنف حتى ضربتها إحدى النساء بمروحة. "الضربات لا تؤذيها. هذا هو كل ما تفهمه..." (١٩٨٨). وهى تعبر الفجوة العمرية، وترافق الكورس. وتتحمل المهبولة القسوة على أيدى كل من فى المسرحية إلا الأميرة، وصرخاتها الجنونية، هى صرخات الألم للمؤلفة شخصيًا.

هناك طريقة واحدة يمكن للمرأة أن تحتل من خلالها الهامش بتميز، وهى ليست متاحة للرجال، ففى عملية الولادة تصبح قناة المهبل الهامش بين توقف الحياة غير المستقلة والحياة المستقلة. الولادة الناجحة تغير الحياة كما أنها تتيح أملاً جديدًا. بدلاً من الحكم على المرأة أن تكون محدودة بسبب الحمل، تعتبر المؤلفات فى المغرب العربى هذه الصفة اقوى صفاتها. الميلاد هو فرصة للقيام بالأشياء بشكل مختلف، إلى تغيير الدورة.

المسرحيات فى هذه الدراسة ليست تدريبات أكاديمية أو تجارب مسرحية؛

انها تعالج المشاكل الملحة. فاطمة جالير تذكر أن وفاة الأميرة ليست رمزية. وأشارت إلى أنها رأت هذا الإعدام عندما قام أعضاء جيلها فى فرنسا، باختيارات صعبة بالنسبة لشركاء الحياة . تعرضت جالير نفسها لهذا المصير بسبب تسامح عائلتها: حيث تزوجت رجلاً فرنسيًا (جالير، ١٩٩٧). فى كل مرة تكتب أولئك الفنانات أو يؤدين يعرضن أمنهن، وأمن أسرهن للخطر. فى شمال أفريقيا، يضع فى الاعتبار النساء كفاعلات، بدلاً من حاملات للثقافة. وتدعو المؤلفات، إلى الأمان والاستقلال الاقتصادى وحق الاقتراع، وإضفاء الشرعية على المرأة. وهى أيضًا تحذير: لا يمكن أن يستمر المجتمع فى شمال أفريقيا والعالم اجمع فى تجاهل احتياجات نصف مواطنيهم.

بوضع كلماتهن فى خدمة المجانين، تقوم المؤلفات بنبش مهملات الثقافة والتحرك جيئة وذهابًا فى المعسكرات المعادية. والنساء الكاتبات فى المغرب العربى فى شمال أفريقيا يذكرننا مرة أخرى بتكريم هيلين سيسو لكلاريس ليكتور "كانت لديها الشجاعة لتقوم بأمرين: الذهاب إلى المصادر الأجنبية للذات والرجوع لذاتها بدون ذات وبدون إنكار الذهاب" (١٩٩٤).

الفصل السابع

خاتمة

أعيد صياغة هذه الدراسة التى أجريت عام ١٩٩٧ وكتبت عام ٢٠٠٠، بحيث قدمت فى إطار جديد تمامًا، على الأقل بالنسبة للأمريكيين، وأشك أن من تدور حولهم الدراسة يرون النص كجزء من نموذج أكبر كثيرًا، نموذج يفهمونه جيدًا، وعاشوا معه لبعض الوقت، وبالنسبة لنا نحن الأمريكيين فقد غادرنا المركز سواء من ناحية القوة أو التراجيديا، وكان رد فعل حكومتنا المنتخبة تجاه هذا هو إشعال الحروب لتعود بنا إلى مركز ترتيبنا العالمى. ومعنى هذا بالنسبة لبعض نساء المغرب والجزائر وتونس أن أفراد عائلاتهن أو ربما هن أنفسهن قد انضموا أو سينضمون لمنظمات مثل القاعدة. فقد رأى بعضهم أو سيرى مدنهم تتفجر بسبب تعاطف دولهم الواضح مع الولايات المتحدة. ومعنى هذا بالنسبة للأمريكيات أن بعضنا قد مات أو فى طريقه للموت، أو عنده من عائلته من مات أو سيموت فى مأساة الحادى عشر من سبتمبر عام ٢٠٠١ أو فى أفغانستان والعراق ودول أخرى فى قائمة الدول الداعمة للإرهاب ضد الولايات المتحدة.

وعندما كتبت عام ٢٠٠٠ أن فهمنا لتهديدات شمال أفريقيا، والشرق الأوسط وما يسمى بالعالمين العربى والإسلامى سوف يتشكل بمواجهتنا السياسية والثقافية لهذه الهويات، لم أكن أتنبأ بأحداث الحادى عشر من سبتمبر عام ٢٠٠١ . ظننت أننا ربما نعود لاعتداءاتنا فى الخليج، لكن لم

تراودنى فكرة أننا ربما نحتل المواقع المقدسة للتعزية، وأن البث من كربلاء سيذاع فى الأخبار المسائية. ولا كنت أعرف أننا ربما نطرد طالبان من أفغانستان، مستغلين ما فعلته تلك الحركة من عزل النساء ومنع الموسيقى والرقص والعروض المسرحية كجزء من تبريراتنا لفعل هذا. والإقامة فى الولايات المتحدة، تجعل كل الأشياء تبدو مختلفة جدًا الآن، لكن عندما أعود ثانية لجسد الكلمات الذى صاحب حياتى فى الجزء الأفضل من العقد، يبدو كل هذا مألوفًا، والكاتبات النساء والممثلات بشمال أفريقيا، خاصة الملهمات منهن، قد أعطيننى مفتاحًا به استطيع فك شفرة ما يحدث لبلدى. وهو هدية غريبة ومخيفة. ويعتقد بعض الناس فى فرنسا أنهم شاهدوا كل هذا من قبل، وربما كانوا على حق عندما يوازنون بين هجمات الحادى عشر من سبتمبر وحركات المقاتلين المحررين فى حرب الجزائر للاستقلال. ويعتمد هذا على أى جانب ترى أنت أن العنف نابع منه، فالإرهابى فى نظر شخص هو مقاتل من أجل الحرية فى نظر آخر. ولا عجب أن كلمة المجاهدين فى العربية تنطبق على كليهما. وأحداث العنف نادرًا ما تكون من جانب واحد. وكما رأينا فقد كانت هناك، ومازالت أحداث عنف كافية فى الجزائر لنتحدث عنها. ونفس الشىء بالنسبة لحروب الخليج وأفغانستان. ورفض فرنسا التام لمساعدة العنف الأحادى الجانب للولايات المتحدة فى العراق، ربما كان سببه جزئيًا أن فرنسا تفهم أن الولايات المتحدة لم تدرك بعد مسؤوليتها التى تتناسب مع القوة التى تحرك بها العالم. الفرنسيون بتمسكهم بماضيهم الاحتلالى، ربما يعرفون بالفعل الإجابة للسؤال الذى يطرحه الأمريكيون

بأسى منذ الحادى عشر من سبتمبر ٢٠٠١: " لماذا يكرهوننا للغاية هكذا؟" ومن ناحية أخرى فإن الحظر الفرنسى السخيف على الحجاب ورموز دينية أخرى فى المدارس العامة عام ٢٠٠٣ الذى أشارت إليه الصحافة الفرنسية على أنه"خطوة مضادة "، ربما يشير إلى أن الفرنسيين لم يتعلموا شيئًا على الإطلاق من كل خبرتهم كمحتلين فى شمال أفريقيا.

أثناء الاضطرابات فى أفغانستان والعراق والجزائر، بدأت الأمور فى الاستقرار. وبالرغم من أن العداء بين العرب والأمازيغيين كان على أشده فى المنطقة الأمازيغية تزى أوزو، إلا أن المراكز الاجتماعية للجزائر وأوران قد هدأت لحد كبير. ومجلس التبادل الدولى للمنح المسئول عن منح فولبرايت، التى ترفض تبادل المنح مع المناطق التى ربما يتعرضون فيها للمخاطر، قد فتحت باب المنح للجزائر لدورة منح ٢٠٠٥-,٢٠٠٦ وهذه أول مرة تفعل فيها هذا منذ اندلاع العداءات فى بداية التسعينيات. وبالفعل أوجدت برامج منح للشرق الأوسط وشمال أفريقيا، فى محاولة منها إرسال المنح لأماكن يساعد تواجدها فيها على تنوير النزاع الحالى الذى تورطت فيه الولايات المتحدة.

وتتنافس الكليات والجامعات فى توفير دروس العربية والفارسية بشكل كبير لأن قسم الأمن القومى الأمريكى المؤسس حديثًا فى حاجة لمترجمين. ومؤسسة كارنيجى ميلون من خلال المؤسسة القومية للتكنولوجيا فى التعليم الحر، ترعى بداية مستمرة تسمى المشاركة، لتأسيس كليات فنون حرة مع

تقنيات يمكن بها بدء فصول تعليمية وتأسيسية فى الشرق الأوسط والمسماة بالعالم الإسلامى والإسلام. ونحن فى قمة حزننا وغضبنا واضطرابنا، يكتشف الأمريكيون أننا نحتاج أن نفهم ما تجاهلنا معرفته مسبقًا. ويبدو على الرغم من ذلك أن حكومتنا ربما تفضل أن تكون معرفتنا محدودة وأن المصادر المتاحة للدارسين يتم التحكم فيها بعناية.

وفى عام ٢٠٠٢ أعلنت وزارة المالية الأمريكية من خلال مكتبها المسئول عن المساعدات الأجنبية أن المقالات والكتب المكتوبة فى دول معينة خاضعة للحظر الأمريكى لن تصل لمرحلة النشر بواسطة الناشرين الأمريكان. ربما تقبل نسخة تصويرية، لكن أى مراجعة للأعمال سوف تعرض صاحبها لغرامة قدرها ٥٠٠,٠٠٠ دولار أمريكى، وعقوبة تجريمية تصل لسجن ١٠ سنوات. التحليل المنطقى لهذا التصرف الغريب هو أن عملية التحرير- بما فيها الترجمة- تمثل خدمة، وتقديم خدمة لشخص فى دولة واقعة تحت هذا الحظر الأمريكى يعد شيئا غير قانونى. وبهذه الكتابة تتأثر دول مثل إيران وليبيا والسودان وكوبا. والمناطق المحظورة التى لا تقع تحت طائلة التأثير، تبعًا للطبائع المختلفة لاتجاهات الحظر هى العراق وكوريا الشمالية وزيمبابوى والبلقان وليبيريا (ميللر، ٢٠٠٤). وربما حاول الناشرون الحصول عليها. ومما جعل الأمور تزداد سوءً نشر قائمة من الهويات التى صدرت ضدها عقوبات مدنية لمخالفتهم فى *أبريل* ٢٠٠٣ *والأسماء فى القائمة تظهر بغض النظر* عما

إذا كانت هذه المخالفة عفوية أو مقصودة، والضرر الذى يلحق بسمعة الناشر إذا الحق اسمه بالقائمة يكون عميقًا.

وفى هذا الواقع الأمريكى الجديد والصعب نجد أهمية دراسة عن كاتبات وفنانات شمال أفريقيا ليست واضحة، وربما أفادنا النظر لعلماء الاجتماع والباحثين فى مقارنة الأديان أو الاقتصاديين. ما الفائدة المكتسبة من مسرحية؟ الفائدة بالتحديد هى: لو أننا فهمنا المحادثات التى تصدر عن العامة والأكاديميين والصفوة من الممثلين والكتاب بشمال أفريقيا والشرق الأوسط مع جمهورهم، فسوف نقطع شوطًا طويلاً تجاه فهم السياقات الثقافية التى تدور فيها هذه المحادثات. وأحيانا نكون من الحظ بحيث تأتى لنا هذه المحادثات.

التعزية الفارسية أتت إلينا فى صيف عام ٢٠٠٢ فى حركة جريئة ظهرت جيدًا فى الأعمال قبل أحداث الحادى عشر من سبتمبر ٢٠٠١، وقبل حديث جورج دبليو بوش عن "القضاء على الإرهاب"، دعى مركز لنكولن أفضل الممثلين الإيرانيين للقدوم لنيويورك ليظهروا لنا كيف نبدى الحزن على مقتل الإمام الحسين. الحدث كان معقدًا للغاية بالتضاد مع التراجيديا التى سبقتها، وعلى الرغم من ذلك لم يذكر اسم إيران قط فى أحداث الحادى عشر من سبتمبر. ورفض مركز الهجرة الأمريكى إعطاء تأشيرات لعشرة ممثلين بما فيهم طفل، وتطلب تغييرًا فى البرنامج واختيار الأمريكيين الإيرانيين ليقوموا بأدوار صامتة. وندوة المجتمع الأسيوى أحضرت أفضل

دارسى التعزية سويًا لمساعدتنا فى فهم ما كنا نراه، لكن وسائل الإعلام المحيطة ركزت على هل كان مناسبًا أم لا أن نحتفل بشهداء الإسلام فى مدينة عانت الكثير على أيدى الشهداء المسلمين. وصراع الهجمات الإرهابية مع مذبحة الإمام الحسين وعائلته على سهل كربلاء سمحت للحدث أن يذوب فى بحر من عدم الاستيعاب.

وقد صورت أجزاء من النسخة العراقية "التعزية" تليفزيونيًا على محطة سى إن إن، لكن من الصعب نشر الكلمة التى تربط بين أداء نيويورك ولقطات الأخبار. معظم الأمريكيين لا يفهمون، ولا نحن نهتم أن العلاقة الطيبة بين السنة والشيعة فى العراق سمحت للتعزية بالخروج من القمع الذى عانت منه خلال فترة حكم صدام حسين عام ٢٠٠٣، فقط لتتحداها التفجيرات الانتحارية، ظاهريا السنة وربما الأجانب عام ٢٠٠٤ ومن الواضح أن تأثير المسرح الغربى على الأفكار الأمريكية ضئيل للغاية.

وعلى الرغم من تشاؤمى من فاعلية أى حدث مسرحى، أعتقد أن هناك شيئًا من الحساسية التى سببها النقد الكثير للإنتاج الأدبى والفنى. وذكرت نفسى أنه قبل بدئه فى العمل بالمسرح متعدد الثقافات والذى قاد لنهاية روتينية فى كابوكى بالمسرح الأمريكى فى العالم كله، وإيرل ارنست كان رقيبًا فى اليابان المحتلة بعد الحرب العالمية الثانية. وتحمل شبكة الإنترنت عن المسرح فى العراق المحتلة، فرقة تسمى الناجين أنتجت أول مسرحية عراقية بعد الحرب" مروا من هنا" عام ٢٠٠٣ . والناجون هى نفسها الفرقة التى استبدلت تمثال صدام حسين فى ميدان الفردوس بنحت يمثل تراث العراق

ومستقبلها. وهى موجودة منذ اثنى عشر عامًا غالبًا تحت الأرض. وظهروا أخيرًا وذهبوا للعمل فى أطلال مسرح الرشيد القومى، ويسألون جمهورهم" ما هى الحرية بالضبط؟" (سيدالو ٢٠٠٤، هيدلر ٢٠٠٣، حمزه ٢٠٠٣). والمسرح يصر على أهمية المسرحية بالنسبة للفنانين والجمهور فى العراق. ويجب أن تهم الأمريكيين كذلك، لكن" مروا من هنا" ربما ستبقى لمحة فى التاريخ دالة على الحاجة للاهتمام الأمريكى ومصادر توثيقها. على عكس العمل الظاهر لفرقة الناجين فإن جسد الأدب الدرامى للنساء المعاصرات فى المغرب يعد بالفعل حركة ذات مغزى تحيطها التقاليد القديمة لكنها قوية بدرجة كافية أن توثق على الأقل جزئيًا. والمشاركون فيها مختلفون لكن عملهم يقدم نماذج لتيمات غاية فى الترابط، وكذلك موضوعاتهم واستراتيجياتهم فى مقاومة العنف، الظلم، الغباء الحكومى. إنهم جموع معقدة، ويقدمون مسرحيات وعروضًا تستحق مكانا على خريطة العالم، ودراسات المسرح والعروض النسائية.

وعلى حد علمى هذه هى المرة الأولى التى يراعى فيها كل هذا العدد من الإعمال لنساء مغربيات بأية لغة، والمرة الأولى التى يمثل فيها التأليف النسوى قاعدة لدراسة أدب الدراما المغربية. ودراسة أعمال لكاتبات نساء تسمح لنا بتقييمهن ليس فقط من وجهة نظر مسرحية أو أدبية ولكن أيضًا اجتماعيًا. وعن طريق تحليل الأعمال المسرحية والعروض ربما أمكننا أن نخمن وأن نبدأ فى فهم الموضوعات التى تمثل أهمية بالنسبة لمسرح وأدب نساء المغرب اليوم.

تقاوم النساء المغربيات سيطرة القوة وقمع ما بعد الاحتلال بإدعاء وممارسة الوكالة من خلال الكتابة والأداء، وكذلك بالاختيارات التى يقمن بها أثناء حياتهن. والشخصيات التى يبتكرنها تعكس اختياراتهن، وهى نفسها عوامل خلال المملكة المبتكرة من الإنتاج الفنى. أن تصرفات الشخصيات ومؤلفيهم هى بمثابة التصميمات الأولية للثورة، مملوءة بالحنين للمستقبل. إنهم يشغلون أنفسهم بموضوعات متنوعة، لكن تيمات خفية تظهر ثانية، مثلها مثل الإستراتجيات التى يتحركون بناء عليها. الدراسة عرفت نماذج كثيرة تتعدى حدود المسرحيات والعروض المقدمة. أن جسد الأعمال يهتم بصفة عامة بعلاقات النساء المتشعبة خلال التكوينات الأسرية لمجتمعات شمال أفريقيا. وأيضًا مما هو جدير بالاعتبار التفاعل بين النساء ومجتمعاتهن والبيروقراطية الحكومية. أن قوى الوقت (التاريخ) والمكان (العام والخاص، الذكورى والأنثوى) سببت تغيرًا فى هذه العلاقات كما حدث مع تعديل الهوية المكثف والاضطراب الثقافى للاحتلال والهجرة. أن شبكة العلاقات تمدنا بالخلفية التى تناقش اهتمامات النساء. تعلمنا من خلال دراسة أعمالهن أنهن يقلقن بشأن عزل النساء وعدم المساواة بسبب النوع، ويشجعن تعليم النساء على أنه الحل. وهن يحتقرن الفساد والعجز فى المؤسسات المحلية والقومية والدولية التى من المفروض أن تخدمهن، ويسخرن من المؤسسات التى لا تفعل. وهن يأسفن للعنف على المستويين الداخلى والقومى، وصممن على أن القسوة الشخصية والسياسية لها صلة بالأمر. أحيانًا يقعن تحت طائلة اليأس

فى مواجهة هذه الضغوط، لكن بصفة عامة يظللن متفائلات ضد هذه الضغوط العارمة.

ومن السهل الآن تصنيف الإستراتيجية التى تقاوم بها نساء المغرب الكاتبات وأبطال أعمالهن المسرحية، سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، ظلم مجتمعاتهن ومجتمعاتنا كذلك. بعضهن يختار رفضًا مباشرًا، ويعانين نتيجة لهذا الرفض بعد ذلك. والأكثر استمرارا هى الإستراتيجيات غير المباشرة: السلوك المهين، افتراض الحق فى الحركة، تصوير العروض التى تهدم نظام السيادة، السخرية،وتعاون الموضوعات النسوية فى تقديم أفضل اهتماماتهن. بعضهن يقدمن أصواتهن لخدمة الشخصيات الهامشية، بينما يقترح البعض الآخر أن يثبت مشروع التحرير.

ويجب أن أحذر من كلمة "مقاومة" فى عنوان هذه الدراسة فهى ليست دقيقة تماما لتصف الموضوعات التى تتناولها الدراسة. فالمقاومة رد فعل وهؤلاء النساء قد تجاوزن فى الواقع مرحلة رد الفعل. أن استراتيجياتهن فى المقاومة فى الواقع هى استراتجيات تحويل. من خلال ابتكار جسد من الكلمات، وتحريك استراتيجيات سواء كانت مؤقتة أو تقليدية، أن النساء يكتبن مسرحيات ويقدمن عروضًا تتحدث عن نفس الموضوعات- النوع ، عدم المساواة، الفساد الحكومى وعدم الكفاءة والعنف- الذى يجب على المغرب بل بالفعل البشرية مواجهته إذا أرادت النجاة من ظروفها الحالية. أن المسرحيات

التى تؤلفها نساء شمال أفريقيا يساء تقديرها فى الدواوين الأدبية والنصوص النظرية، ونادرًا ما نجدها فى الترجمة الإنجليزية. وفوق هذا توجد رسائل موجهة للغرب فى النصوص حيث أن المجتمعات المحتلة سابقًا فى أوروبا والولايات المتحدة ربما تتعلم أن تلاحظ نفسها بطريقة مختلفة. ولم يوجد وقت فى الذاكرة الحديثة يتطلب هذه الحاجة الملحة مثل الآن.

الدراسة بها بعض الفجوات، وأملى هو أن يستطيع شخص ما الحصول على الاهتمام والمصادر لتعريفها. أولاً هو عدم التوازن اللغوى للدارسين الفصحاء فى العربية أو التمازيغية يجب أن يختبروا بالتفصيل وبالمقارنة الأدب الدرامى النسوى فى هذه اللغات.

فقسم الأمن القومى ليس هو المكان الوحيد الذى يحتاج مترجمين بشدة. الفجوة الثانية هى اتساع مساحة مسرح الجمهور الصغير. وبالرغم من أن ميريام ديريسى تقدم هذا المجال فى هذه الدراسة، إلا أن هناك حاجة لعمل أكثر. وعندما حاورت فاطمة شبشوب قبل مغادرتى المغرب للمرة الأخيرة عام ١٩٩٧، أخبرتنى أن كثيرًا من النساء المغربيات يكتبن مسرحيات للأطفال. وللأسف لم يكن لدى الوقت ولا الإمكانيات لأن أتصل بهن. وفى مقابلات حديثة لى مع مسرح الماريونيت القومى فى تونس اشارت أن النساء مشاركات دائمات فى مسرح الجمهور الصغير هناك أيضًا.

يجب ألا ننسى أبدًا أن الجمهور يتشكل فى الطفولة، فما يشاهده أطفال

المغرب اليوم سوف يؤثر على حياتهم عندما يكبرون. مناطق أخرى تحتاج للبحث تتضمن ترجمة نصوص المسرحيات والعروض لنساء مغربيات من العربية والتمازيغية والفرنسية للإنجليزية، ونشر دواوين أعمالهم مما يمكن المتدربين فى المسرح والدارسين على قدم سواء الوصول للمصادر. وبما أن النساء أيضًا يتقدمن بخطى واسعة فى صناعة الأفلام المغربية خاصة فى تونس، فإن الدراسات المقارنة التى تتضمن الأدب الدرامى والسينمائى ستكون بلا شك مثمرة. ويجب إلقاء اهتمام زائد بالمسارح والآداب الدرامية لجارتى المغرب: موريتانيا وليبيا، وخاصة مع تحسن علاقتهما بالغرب. وأخيرًا هذا الجسد من الكلمات يحتاج أن يصبح جزءً من نظام فرعى معروف لدراسات المسرح العالمى. أن الشرق الأوسط ومسرح شمال أفريقيا ودراسات العروض تحتاج أن تظهر على خريطة الخيال الأكاديمى الأمريكى. فى عام ١٩٧٩ قال كاتب ياسين: "فى بلدنا، فى الوقت الحالى، تستحق المرأة الكاتبة وزنها بارودًا" (طاحون، ١٩٩٢). وكان محقًا آنذاك، ومازال محقًا. فقد عرف أن تجاهل أصوات النساء فى الجزائر المتحررة حديثًا هو انتحار ثقافى، كما أن الأحداث الأخيرة أظهرت أن الأمريكيين يتجاهلون الأصوات الثقافية بخلاف أصواتنا نحن هو أمر خطير.

الطريق الوحيد للتحايل على عدم التشخيص المطلوب لتوجيه العنف ضد فرد أو جماعة هو التعاطف، وخلق التعاطف هو أفضل ما يفعله المسرح. إن جسد الكلمات الدرامية لكاتبات شمال أفريقيا ليس مكتوبًا من أجلنا، لكن

يمكنه أخبارنا بأشياء كثيرة نحن بحاجة لمعرفتها، يجب علينا أن نحاول أن نشاهد ونسمع. المسرحية هامة.

الهوامش

الفصل الأول

١ - لتناول كامل لمجموعة صور مارى جارنجر ومالك علولة أنظر Woodhull, 1993.

٢ - الأمازيغيون هم فى الأغلب أقدم سلالة معروفة سكنت شمال أفريقيا، لكن أصلهم غير معروف، وعن طريق التزاوج بالسلالات الأخرى اختلطت أجناسهم، ومنهم اليوم الأبيض والأسود وما يربطهم ببعض مجموعة مشتركة من اللغات.

٣ - يركز عمل جلبرت و تومكنز بصفة أساسية على المجتمعات الأنجلوفونية فى مرحلة ما بعد الاستعمار.

٤ - تناقش روث دور المتفرجة كناقدة، وتناقش بن حليمة حقيقة أنه خلال السنوات الأولى من المسرح التونسى على نهج الأسلوب الغربى كانت المرأة فى بعض الأحيان مؤسسة للفرق المسرحية.

٥ - تحتوى رسالة لورى آن سالم على أحد أفضل مناقشات تلك الصور:The most Indecent Thing Imaginable: Sexuality, Race and the Image of Arabs in American Entertainment 1850-1990 (1995).

٦ - يعتقد كثير من المسلمين أن تحرير المرأة الحقيقى موجود داخل الإسلام، ويرون أن النسوية الغربية شرك يقود لا محالة إلى استغلال المرأة. وتقوم النسوية الإسلامية أساسًا على فكرة أدوار منفصلة لكن متساوية لكل من الرجل والمرأة، وكانت منظمات المرأة الإسلامية مسؤولة عن كثير من حملات تعليم النساء فى شمال أفريقيا. انظر: Badran 1985, El Saadawi 1988, Lazreg 1998, Mernissi 1990, Mernissi 1992, Ahmed 1992, Lazreg 1994, Daoud 1996, Medimegh Dargouth 1996, Haddad and Smith 1996.

الفصل الثانى

١ - نوضح هنا أن الرجال الذين يؤدون التعزية يطلقون على أنفسهم "حاملى أدوار" وليسوا ممثلين، أى أنهم يقفون بجانب الدور وليس داخله.

٢ - بالنسبة لدورها فى الولايات المتحدة تعتبر التعزية أداة للثورة، ففى جوهرها هى قصة رجل صالح فى مواجهة أوضاع شاذة طاغية. انظر Chelkowski and Dabashi" (1999). "

٣ - لدى اليهود نفس القصة مع بعض الاختلاف، فهم يعتقدون أن إبراهيم ضحى بابنه أسحاق من سارة، فى حين أن إسماعيل أبنه من هاجر يذكر القرآن أنه هو الذى طلب الله من إبراهيم التضحية به. وفى القصتين ينجو الابن عن طريق التدخل الإلهي.

٤ - نوضح أنه مثل نذور الزواج الغربى بأن تطيع المرأة زوجها. لم تعد تلك العادة ممارسة كما كانت.

٥- سرنى سماع قصة جحا فى أداء إميلى منصور شهادة فى عرضها السولو عن سيرتها الذاتية: **موسم العنب والتين** (١٩٩٩)، وهى من أصل فلسطينى تعيش فى سان فرانسسكو، ولدت فى القدس ونشأت فى رام الله.

٦- لا تربط النصوص الإنجليزية والفرنسية على المسرح الأسبانى فى العصر الذهبى بين التأثير المغربى على الكورال والمعنى اللغوى للحلقة.

٧- شاهدت حلقة من الموسيقيين فى إحدى الليالى فى دجماء الفنا فى صيف وخريف عام ١٩٩٧، وقد أذهلنى ثراء التقنيات التى استخدموها لحث الجمهور على المشاركة بأموالهم.

٨- استقلت المغرب وتونس عن فرنسا ١٩٥٦ بينما ظلت الجزائر فى ثورتها ضد الفرنسيين من ١٩٥٤ وحتى ١٩٦٢ حتى حصلت على استقلالها، أما الاحتلال الإنجليزى لمصر فأنتهى ١٩٥٥ وأصبحت مصر جمهورية عام ١٩٥٦ .

٩- تبادلت الحوار مع آسيا جبار فى مؤتمر "الأصوات الفرانكوفونية" فى جامعة ليدز ١٩٩٧، ناقشنا فيه عدم ارتياح كثير من كاتبات شمال أفريقيا بخصوص ذلك.

١٠- انتهت حرب الأيام الستة التى بدأت فى الخامس من يونيو ١٩٦٧ عندما سلمت القوات السورية السيطرة على مرتفعات الجولان لإسرائيل.

١١- حبيبة مسيكة هى موضوع فيلم سيرة ذاتية أنتجته سلمى بكار صانعة الأفلام التونسية.

١٢- الفصل بين مسرح الهواة ومسرح المحترفين فى شمال أفريقيا ليس مسألة كفاءة، فبصفة عامة المحترفون موظفون بالدولة بينما الهواة ليسوا كذلك، لكنهما على درجة عالية من التدريب، ويكسب الهواة رزقهم من أشياء أخرى غير المسرح لأن المسرح شيء جانبي، أما الفرق المستقلة أو الخاصة فتكرس كل وقتها للمسرح، لكنها فى العادة لا تؤدى على مسارح الدولة.

١٣- مامرى عالم انثروبولوجيا، وكان إلغاء مؤتمره عن شعر الأمازيغيين القدماء فى مارس ١٩٨٠ من قبل السلطات الجزائرية سببًا لانتفاضة الطلبة التى أصبحت ثورة الربيع للأمازيغيين، وكان من نتائجها موت اثنين وثلاثين شخص و إصابة أربعمائة على الأقل.

١٤- بدء الأمازيغيون نشر أعمالهم باللغة التمازغية باستخدام حروف رومانية.

١٥- للاطلاع على شهادات طلبة جزائريين عذبوا فى باريس أنظر "The

Gangerene" (1960)، أما تعذيب المقاتلات الثوريات فانظر Halimi (1999).

١٦- بالنسبة للعنف فى الجزائر وتأثير منظمتى FLN و FIS انظر Bouaita (1989)، Bennoune (1995)، Bellem (1997)، Salah (1998).

الفصل الثالث

١ - نتفق مع لازرج أن الحرب الجزائرية أثرت فى الفلسفة الفرنسية، لكن نرى أن نظريات سيسو ودريدا اللذين ولدا فى الجزائر المحتلة وهما يهوديان تأثرت أكثر بانتمائهما المزدوج.

٢ - رغم استقلالها عن فرنسا عام ١٩٥٦ إلا أن تونس لم تصبح جمهورية حتى عام ١٩٥٧ .

٣ - أنظر Joseph (1993).

٤ - اكتشفت هذه الإستراتيجية بالصدفة عندما كنت أعمل فى مشروع حلقة لفصل طلبة عرب، كنت أعد قصة قصيرة درامياً عن شابة تشكو لأمها من ضرب زوجها، لكنها تسكت أمها عندما تعبر عن غضبها لأن زوجها نائم فى الحجرة المقابلة. لم أعرف كيف أنهى القصة، لذا جعلت الأم تقترح الطلاق، وأنا أدرك أن الطلاق ليس خيارًا بالنسبة لكثير من

النساء فى المغرب، ثم سألت الجمهور عن رأيهم، ولأن معظمهم كان من الطلبة الأمريكيين فقد رحبوا بالطلاق.

٥ - تستخدم دانيلا ميرولا مصطلح "الأدب الشفاهى" لتعرف فضاءً أدبياً يربط بين أشكال مختلفة من الإنتاج الفكرى (شفاهى ومكتوب وسماعى مرئي).

الفصل الرابع

١ - أنظر .Barbra (1986)

٢ - الرجل المغربى المسلم كان يستطيع حتى يناير ٢٠٠٤ الزواج من أربعة فى نفس الوقت، والزواج والطلاق كيفما شاء.

٣ - مصطلح الرجل السوداء يحمل معنى عنصري، ويقصد به من لطخ قدمه بالسير فوق أرض أفريقيا.

٤ - موسيقى الراى هى مزيج بين موسيقى الروك الغربية وإيقاعات شمال أفريقيا والرجي، ومن روادها خالد والشاب مامي.

٥ - ألهمتنى هذه المسرحيات الثلاث فى كتابة **جانجرين**.

١ - تذكر فرنانديز-سانشيز أسلوب الكورس المزدوج وتنسبه مخطئة إلى جالير.

٢ - دفعتنى قراءتى لماكدوجال إلى كتابة مقال عن افتقاد "أميرة" للوعى السياسي، لكن بعد حوارات كثيرة من جان جروس (١٩٩٨)، وبعد مقارنات كثيرة بالمعالجات الفرنسية والإنجليزية للنص توصلت إلى أن تحليلى لم يكن سليماً.

٣ - اخترت فى عدة نماذج استخدام ترجمتى للنصوص الأصلية بدلاً من الترجمات الأخرى.

٤ - تذكر خلاف أسبانيا مع المغرب عام ٢٠٠٢ على جزيرة برجيل/ليلى، وهو مكان لا يسكنه سوى الماعز.

٥ - لمزيد من المعلومات حول التناول ما بعد الحداثى للنسوية أنظر Cathy Ferguson (1993).

٦ - هناك تشابه طفيف بين المسرحية ومسرحية هارولد بنتر **العاشق**، وربما تكون مكتوبة تحت تأثيرها، لكن توضح مقارنة مستفيضة أن التشابه ظاهرى.

٧ - سلسلة حلقات **كلام الليل** عبارة عن مجموعة من المسرحيات القصيرة لمؤلفين مختلفين.

٨ - تمر تونس بثورة بناء غير مسبوقة.

٩ - بنت سيسو مسرحيتها على الأحداث الجارية، ففى عام ١٩٩٩ حوكم إدموند هيرف وزير الصحة السابق بتهمة إدخال دم ملوث بفيروس HIV إلى فرنسا عن عمد.

١٠- **سر الشيخوخة** هى واحدة من ٢٦ مسرحية قصيرة دارت حول تيمة رقم ١٠٠٠، ومولتها مجلة لافان-سين ثياتر فى عددها رقم ١٠٠٠ .

١١- الختان غير ممارس فى مجتمعات المغرب، رغم أنه مازال يمارس فى ريف مصر وبعض مناطق أفريقيا.

١٢- فى زواج مغربى تقليدى توضع الحنة على يدى وقدمى العروس فى أشكال فنية دقيقة.

١٣- يجب ملاحظة أن شبشوب ربما تخلط فى هذا السياق بين الشذوذ واستغلال الأطفال جنسيًا.

١٤- "المجاهدون" مصطلح حافل بالمضامين الثقافية، فخلال حرب الاستقلال

كان يعنى المحاربين من أجل الحرية، أما اليوم فيستخدمه أعضاء الجماعات المتعصبة ليشيروا إلى أنفسهم.

١٥- الذبح هو الطريقة المفضلة لقتل النساء وآخرين، خاصة الفنانين المتهمين بمعاداة مشروع المسلمين المتعصبين فى الجزائر.

١٦- تم حذف كثير من المشاهد الفاحشة من العمل للجمهور الأمريكى، وكذلك حذفتها المحررة فى الترجمة.

١٧- شخصية إنريكو فى مسرحية **عن الأسد** هى احتفاء بإنريكو ماسياس المغنى اليهودى الشهير.

الفصل السادس

١ - ليس واضحًا ما إذا كانت سيسو على دراية باستخدام اللغة السنسكريتية وأنها كانت تهدف إلى شىء معين أم لا.

٢ - أنظر على سبيل المثال .Armstrong (1978)

٣ - أتبع هنا الاستخدام الذى اصطلح عليه أودر لورد (٢٠٠١).

٤ - للمزيد عن المتفرج أنظر .Boal (1979)

٥ - غادر معظم اليهود شمال أفريقيا عندما أعلنت دولة إسرائيل.

٦ - لا تتبع طبول على السد نظامًا معينًا، فالطبول كورية وملابس العرائس يابانية ومعظم أسماء الشخصيات تبدو صينية.

٧ - للممارسات الخارقة والغيبية فى الجزائر أنظر Lazreg (1994) ، وبالنسبة للمغرب أنظر Davis (1987).

٨ - فى النص الفرنسى الأصلى يستخدم نثر مقفى يعود إلى المقامات.

ثبت للكاتبات فى مسرح شمال أفريقيا الحديث والمعاصر

الأورجى، نجية	El-Ouergi, Nejia
الكبيرة، ثرية	El-Kebira, Soraya
أسد، خديجة	Assad, Khedija
عسوس، فضيلة	Assous, Fadela
أوسلاحى، فطومة	Ouslahi, Fetouma
برزق، فتيحة	Berezak, Fatiha
بكار، جليلة	Baccar, Jalila
بلال، بايا	Belal, Baya
بن اليزيد، فريدة	Benlyazid, Farida
بن، ميريام	Ben, Myriam
بو عبد الله، نسيرة	Bouabadallah, Nacera
بوالى، لطيفة	Baouali, Latifa
بوقلال، نادية	Bouqallal, Nadia
بونال، دنيس	Bonal, Denise
تازوت، فاطمة	Tazout, Fatima

Tafsout, Amel	تفسوت، أمل
Toujani, Latifa	توجانى، لطيفة
Jabrane, Touria	جبران، تورية
Gaạloul, Behija	جعلول، بحجة
Gallaire, Fatima	جلير، فاطمة
Hadj, Hamida Ait el	حج، حميدة أية الـ
Hanine, Souad	حنين، سعاد
Khitmi, Fadila	ختمى، فضيلة
Djebar, Assia	جبار، آسيا
Djabali, Hawa	جبالى، حوا
Drissi, Meryem	دريسى، مريم
Regragui, Fatima	رجراجوى، فاطمة
Ziani, Safia	زيانى، صفية
Zitan, Naima	زيتان، نعيمة
Slimane, Souad Ben	سليمان، سعاد بن
Saidene, Fatma Ben	سيدين، فاطمة بن
Cixous, Helene	سيسو، هيلين

Chebchoub, Fatima	شبشوب، فاطمة
Sebbar, Leila	صبار، ليلى
Sabri, Wassila	صبرى، وسيلة
Achour, Christiane Chaulet	عاشور، كرستيان شولى
Alaoui, Amina	علولة، أمينة
Ammar, Raja Ben	عمار، رجاء بن
Farhat, Zeynab	فرحات، زينب
Fadili, Hanane	فضيلى، حنان
Lhassani, Amina	لحسانى، أمينة
Merabti, Fatiha	مرابطى، فتيحة
Mernissi, Fatima	مرنيسى، فاطمة
M'sika, Habiba	مسيكا، حبيبة
Mansour, Latifa Ben	منصور، لطيفة بن
Nakache, Marjorie	نكاش، مرجورى
Niati, Houria	نياتى، حورية
Helilou, Dalila	هليلو، دليلة
Houari, Leila	هوارى، ليلى

المراجع

Bibliography

Accad, Évelyne. 1978. *Veil of Shame: The Role of Women in the Contemporary Fiction in North Africa and the Arab World.* Sherbrooke, Québec: Éditions Naaman.

Achour, Christiane Chaulet. 1989. *Myriam Ben.* Paris: Éditions l'Harmattan.

———. 1995 Kitman: contes d'hier, d'aujourd'hui, de demain. Unpublished play script. In the possession of the author.

———. 1997a. Abdelkader Alloula (1939–1994). In *En Mémoire du future: Pour Abdelkader Alloula*, 217–219. Paris: Actes-Sud.

———. 1997b. Argiles du rêve. *Algérie Littérature /Action,* nos. 15–16:285–290.

———. 1997c. Interview by author. Tape recording. November 18. Paris.

Æschylus. 1992. *Les Eumenides.* Trans Hélène Cixous. Paris: Théâtre du Soleil.

Afkhami, Mahnaz. 1994. *Women in Exile.* Charlottsville: Univ. Press of Virginia.

Agel, Elias George. 1982. The Arab Theater: A Quest for Unity and Identity. Unpublished PhD dissertation, University of Southern California.

Ahmed, Leila. 1982. Western Ethnocentrism and Perceptions of the Harem. *Feminist Studies* 8, no. 3:521–524.

———. 1989. Arab Culture and Writing Women's Bodies. *Feminist Issues* (Spring): 41–55.

———.1992. *Women and Gender in Islam.* New Haven: Yale Univ. Press.

Aït el Hadj, Hamida. 1996. Interview. *Algérie Littérature /Action,* no 5:173–175.

———. 1997a. Curriculum vitae.

———. 1997b. Interview by author. Tape recording. September 10. Paris.

Aït el Hadj, Hamida and Farid Bennour. 1996. *Un Couteau dans le soleil.* Paris: Association Empreintes de Demain–Théâtre de Proposition.

Aljazeera.net. 2004. Morocco Approves New Family Code. *Aljazeera,* January 25. http://english.aljazeera.net/NR/exeres/3565668D-2B39-4CC5-B1BF-EA90F0E81AEA.htm (accessed March 21, 2004).

Allen, Roger. 1983. The Writings of Sa'dallah Wannu.. *Journal of Arabic Literature* 15: 94–113.

Alloula, Malek. 1986. *The Colonial Harem.* Trans. Myrna Godzich and Wlad Godzich. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

———. 1997 Avant-propos. In *En Mémoire du future: pour Abdelkader Alloula,* 11–14. Paris: Actes-Sud.

Alsalar, Sabah M. 1991. The Open Theatre: Its Development and Its Potential Contribution to the Arabic Theatre in North Africa and the Middle East. Unpublished PhD dissertation, Univ. of Kansas.

ArabNet. http://www.arab.net/ (accessed March 1, 2004).

Armstrong, Louise. 1978. *Kiss Daddy Goodnight: a Speakout on Incest.* New York: Hawthorne Books.

Assad, Khedija. 1997a. *Costa Y Watan.* Live performance. Dir. Aziz Saad Ellah, with Khedija Assad. October 26. Théâtre National Mohamed V, Rabat, Morocco.

___. 1997b. Interview by author. Tape recording. October 11. Casablanca, Morocco.

Assous, Fadela. 1995. *Le Sourire blessé.* Adaptation and translation of *Besma el Majrouha* by Omar Fetmouche. Dir. Ahcene Assous. Unpublished video-recording of live performance by Kamal Salhi. June 23–24. Royal Court Theatre, London. In the possession of Kamal Salhi.

———. 1998. Letter to author. August 2. In the possession of the author.

L'Avant scène théâtre. 1983. No.740.

Aym, Zighen. 1995. Cultural Apartheid in North Africa. *The Amazigh Voice* 4–5, nos. 3–1. http://www.ce.umd.edu/~sellami/DEC95/review2.html (accessed 1 March 2004).

Aziza, Mohamed. 1975. *Formes traditionelles du spectacle.* Tunis: Société de Difussion.

Bab al-Samaa Maftouh. 1989. VHS. Dir. Farida Benlyazid. Seattle, WA: Arab Film Distribution.

Badawi, M.M. 1995. Introduction to *Modern Arabic Drama: an Anthology,* ed. Salma Khadra Jayyusi and Roger Allen. Bloomington, IN: Indiana Univ. Press.

Badry, Ahmed. 1987. Le Théâtre contemporain. In vol. 2 of *La Grande encyclopedie du Maroc,* ed.Mustapha el-Kasri and Hassan Sqalili, 43–50. Rabat: GEI.

Badran, Margot. 1985. Islam, Patriarchy and Feminism in the Middle East. *Trends in History* 4, no.1:49–71.

Baffet, Roselyne. 1985. *Tradition théâtrale et modernité en Algérie.* Paris: Éditions l'Harmattan.

Baguirov, Adil. Nizami Ganjavi (Gançavi): Thinker and Poet of Genius (1141–1209). http://www.zerbaijan.com/nizami.htm (accessed March 1, 2004).

Bailey, David A. and Gilane Tawadros. 2003. *Veil: Veiling, Representation and Contemporary Art.* Cambridge, MA: The MIT Press.

Baker, Alison. 1998. *Voices of Resistance: Oral Histories of Moroccan Women.* Albany, NY: State Univ. of New York Press.

Barakat, Halim. 1985. The Arab Family and the Challenge of Social Transformation. In *Women and the Family in the Middle East: New Voices of Change,* ed. Elizabeth Warnoch Fernea, 27–48. Austin: Univ. of Texas Press.

Barba, Eugenio. 1986. *Beyond the Floating Islands.* Trans. Judy Barba et al. New York: PAJ Publications.

The Battle of Algiers. 1988. VHS. Dir. Gillo Pontecorvo, prod. Stella Productions. New York: Axon Video.

B'chir, Badra. 1993. *Élements du fait théâtral en Tunisie.* Cahier du CERES Sciologique No.22. Tunis: Centre d'Études et de Recherches Economiques et Sociales.

———. 1995. Evolution des formes de créativité et dynamique sociale: l'apport de la comédienne tunisienne au théâtre en Tunisie. In *Théâtre et changements sociaux*. Proceedings of the Quatrième Congrès International de Sociologie du Théâtre, Institut Supérieur d'Art Dramatique, 7–12. Tunis: Editions Sahar.

Behar, Ruth. 1993. *Translated Woman: Crossing the Border with Esperanza's Story*. Boston: Beacon Press.

Belal, Baya. 1995. Un talent singulier. Interview with D. Bencheikh. *Algér Info* 23–24 (December): n. pag.

Bellem, Rahim. 1997. L'enfer aux portes d'Alger. *Le Parisien*. August 30–31.

Ben, Myriam. 1967a. Karim, ou jusqu'à la fin de notre vie. Unpublished play script. In the possession of the author.

———. 1967b. Prométhée. Unpublished play script. In the possession of the author.

———. 1998a. Les enfants du mendiant. In *Leïla suivi de Les enfants du mendiant*, 104–145. Paris: Éditions l'Harmattan.

———. 1998b. Leïla. In *"Leïla" suivi de "Les enfants du mendiant,"* 7–101. Paris: Éditions l'Harmattan.

———. 1998c. Letter to the author. 18 November.

Benallou, Lamine. 1994. "El Besma el Madjrouha" à Mostagnem: Doudja le battoir. Doudja la mémoire. *Ouest Tribune*. February 7.

Ben Ammar, Raja. 1984. Seven Out of Sixteen. Unpublished translation by Abdennabi Bencheda. In the possession of the author.

———. 1997. Interview by author. Tape recording. June 27. Carthage, Tunisia.

Ben Halima, Hamadi. 1974. *Une Demi-siècle de théâtre arabe en Tunisie*. Tunis: Publications de l'Univ. de Tunis.

Benlyazid, Farida. 1990. The Gate of Heaven is Open. Trans. Miriam Cooke. In *Opening the Gates: A Century of Arab Feminist Writing*, ed. Margot Badran and Miriam Cooke, 296–303. Bloomington, IN: Indiana Univ. Press.

Ben Mansour, Latifa. 1997. Trente-trois tours à son turban. In *Brèves d'ailleurs*, 6–32. Paris: Actes Sud-Papiers.

Bennoune, Karima. 1995. S.O.S Algeria: Women's Human Rights Under Seige. In *Faith and Freedom: Women's Human Rights in the Muslim World*, ed. Mahnaz Afkhami, 184–208. Syracuse, NY: Syracuse Univ. Press.

Ben Slimane, Souad. 1997. Interview by author. Taperecording. July 27. Tunis, Tunisia.

Bentahila, Abdelâhi. 1983. *Language Attitudes Among Arab-French Bilinguals in Morocco*. Clevedon, U.K.: Multilingual Matters Ltd.

Berezak, Fatiha. 1997a. Fatiha Berezak, la femme-spectacle (interview). *Algérie Littérature /Action*, nos.10–11:197–202.

———. 1997b. Interview. by Hafid Nour. *Salama* 4 (March): 6.

Bernhardt, Jennifer. Assia Djebar. http://www.emory.edu/ ENGLISH/ Bahri/ Djebar.html (accessed March 1 2004).

Berque, Jacques. 1969. Les Arts du spectacle dans le monde arab depuis cent ans. In *Le Théâtre arabe*, ed. Nada Tomiche and Chérif Khaznadar, 15–80. Paris: Unesco.

Berrada, Mohamed. 1969. Le Théâtre de langue arabe et les programmes culturels de la télévision au Maroc. In *Le Théâtre Arabe*, ed. Nada Tomiche, and Chérif Khaznadar, 175–210. Paris: Unesco.

Boal, Augusto. 1979. *Theater of the Oppressed.* Trans. Charles A. McBride and Maria-Odila Leal McBride. New York: Urizen Books.

Boldt-Irons, Leslie Anne. 1995. Sacrifice and Violence in Bataille's Erotic Fiction: Reflections From/Upon the Mise en Abîme. In *Bataille: Writing the Sacred*, ed. Carolyn Bailey Gill, 91–104. New York: Routledge.

Bonal, Denise. 1984. *Family Portrait.* Trans. Timothy Johns. New York: UBU Repertory Theater Productions.

———. 1988a. Légère en août. In *Passions et prairie/ Légère en août*, 89–145. Paris: EDILIG.

———. 1988b. A Picture Perfect Sky. Trans. Timothy John. In *Plays by Women: an International Anthology, Volume I*, ed. Catherine Temerson and Françoise Kourilsky, 1–71. New York: UBU Repertory Theater Productions.

———. 1988c. Passions et prairie. In *Passions et prairie/ Légère en août*, 11–87. Paris: EDILIG.

———. 1994. Beware the Heart. Trans. Richard Miller. In *Plays by Women: an International Anthology, Volume II*, ed. Catherine Temerson and Françoise Kourilsky, 167–267. New York: UBU Repertory Theater Productions.

———. 1996. A Country Wedding. Trans. Timothy Johns. In *Plays by Women Book Three: an International Anthology*, ed. Françoise Kourilsky and Valerie Vidal, 237–337. New York: UBU Repertory Theater Productions.

Bonn, Charles and Feriel Kachoukh, eds. 1992. *Bibliographie de la littérature maghrébine 1980–1990.* Vanves: EDICEF/APULEF.

Bouabdallah, Nacéra. 1984. Binet el-youm ou les jeunes aujourd'hui. In *Le Théâtre beur*, ed. Chérif Chikh and Ahsène Zehraoui, 21–75. Paris: Éditions de l'Arcantère.

———. 1985. *Binet el-youm ou les jeunes aujourd'hui.* Aars, Denmark: Forlaget Laisse Beton.

———. 1997. Interview by author. Taprecording. November 24. Marseilles, France.

Bouaita, Nabil. 1989. Tongues Untied (Algeria). *Index on Censorship* 18, no.1:18–19.

Bouqallal, Nadia. 1994. *On peut toujours rêver.* Casablanca [?]:Théâtre Méditerranéen.

Bouraoui, Hédi. 1988. A New Trend in Maghrebian Culture: The Beurs and Their Generation. *Maghreb Review* 13, no.3:218–228.

Box, Laura Chakravarty. 1998a. A Body of Words in Exile: North African Women's Theatre and Performance. *International Journal of Francophone Studies* 1, no.2:93–100. http://www.intellectbooks.com/journals.

———. 1998b. Women Playwrights and Performers Respond to the Project of Development. In *African Theatre for Development: Art for Self-Determination*, ed. Kamal Salhi, 175–188. Exeter: Intellect Books.

———. 1999a. *The Gangrene: A Collage of Voices From Algeria Across Time.* Live performance. Dir. Carl Eye (Carl Thelin), prod. Golden Thread Productions. August. Exit Theatre, San Francisco.

———. 1999b. "Maman, je te parle!": Voicing the Intergenerational Feminine. In *Francophone Voices*, ed. Kamal Salhi, 171–185. Exeter, U.K: Elm Bank Publications.

———. 2002. "I Will Not Cry": Women's Theatre in the Algerian Diaspora. In *African Theatre: Women*, ed. Jane Plastow, series ed. Martin Banham. Bloomington, IN: Indiana Univ. Press [Oxford: James Currey Ltd].

Boyman, Anne. 1989. Dora, or the Case of l'Ecriture Feminine. *Qui Parle* 3, no.1:180–188.

Brahimi, Denise. 1994. Les tragédies algériennes de Fatima Gallaire. *Notre librairie* no.188:53–56.

———. 1995. *Maghrébines: portraits littéraires*. Paris: Éditions l'Harmattan-Awal.

Braidotti, Rosi. 1992. The Exile, the Nomad, and the Migrant: Reflections on International Feminism. *Women's Studies International Forum* 15, no.1:7–10.

Brecht, Bertolt. 1957. *Two Plays: "The Good Woman of Setzuan" and "The Caucasian Chalk Circle,"* trans. Eric Bentley and Maja Apelman. New York: Grove Press.

Brèves d'ailleurs. 1997. Paris: Actes Sud-Papiers.

Brians, Paul. Study Guide for Nizami: Layla and Majnun (1188). http://www.wsu.edu/ ~brians/love-in-the-arts/layla.html (accessed March 1, 2004).

Brittain, Victoria. 1995. Fretting Player Haunts Algeria's Gutted Stage. *The Guardian*. June 24.

Brockett, Oscar. 1991. *History of the Theatre*. 6th ed. Needham Heights, MA: Allyn and Bacon.

Brooks, Geraldine. 1995. *Nine Parts of Desire: The Hidden World of Islamic Women*. New York: Anchor Books.

Buhrayd, Jamila. 1977. Interview by Walid 'Awad. Trans. Elizabeth Warnock Fernea and Basima Qattan Bezirgan. In *Middle Eastern Women Speak*, ed. Elizabeth Warnock Fernea and Basima Qattan Bezirgan, 250–262. Austin: Univ. of Texas Press.

Butler, Judith. 1988. Performative Acts and Gender Constitution: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal* 40, no. 4:519–531.

———. 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* New York. Routledge.

Chakroun, Abdallah. 1963. Origines et aspects du théâtre arabe au Maroc. *La Pensée*, no. 3:51–61.

Charrad, Mounira. 1996. State and Gender in the Maghrib. *Middle East Report*, no. 163:19–24.

Chebchoub, Fatima. 1993. Interview by Musrpha Boumghit. *Al Bayane*. August 1.

———. 1994. Figures de Femmes au Maroc. Unpublished manuscript. In the possession of the author.

———. 1997a. Descriptions of *Al-Abacia, Al Matmora, Chkouf al-Gars*, and *Moulat Sserr*. Unpublished manuscript. In the possession of the author.

———. 1997b. Interview by author. Tape recording. October 14–17. Meknes. Morocco.

———. 1997c. Which Theatre for the Amazigh Audience in Morocco? Trans. Najio Aarim. Unpublished paper. In the possession of the author.

———. 1998. *Moulat Sserr*. Live solo performances. April. State Univ. of New York Binghamton.

———. 2000. E-mail to author. August 22.

Chelkowski, Peter and Hamid Dabashi. 1999. *Staging a Revolution: The Art of Persuasion in the Islamic Republic of Iran*. New York: New York Univ. Press.

Chikh, Chérif and Ahsène Zehraoui, eds. 1984. *Le Théâtre beur*. Paris: Éditions de l'Arcantère.

Ciezadlo, Anna. 2004. Lights . . . Camera . . . Hit the Dirt!: In Baghdad, a perilous rebirth of feature filmmaking. *LA Weekly*, January 16–22. http://www.laweekly.com/ink/04/08/film-ciezadlo.php (accessed March 24, 2004).

Cixous, Hélène. 1976. *Portrait de Dora*. Paris: Des Femmes, 1986.

———. 1979. Portrait of Dora. Trans. Anita Barrows. In *Benmussa Directs*, 27–67. London: John Calder.

———. 1985. *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk roi du Cambodge*. Paris: Théâtre du Soleil.

———. 1986a. The Conquest of the School at Madhubaï. Trans. Deborah Carpenter. *Women and Performance* 3:59–96.

———. 1986b. *La Prise de l'école du Madhubaï*. Paris: Des Femmes.

———. 1987. *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*. Paris: Théâtre du Soleil.

———. 1989. Writings on the Theatre. Trans. Catherine Anne Franke. *Qui Parle: a Journal of Literary Studies* 3, no.1:120–125.

———. 1991. *On ne part pas, on ne revient pas*. Paris: Des Femmes.

———. 1994a. The Name of Œdipus: Song of the Forbidden Body. In *Plays by French and Francophone Women: a Critical Anthology*, ed. and trans. Christiane P. Makward and Judith G. Miller, 253–326. Ann Arbor, MI: Univ. of Michigan Press.

———. 1994b. *The Terrible But Unfinished Story of Norodom Sihanouk, King of Cambodia*. Trans. Juliet Flower MacCannell, Judith Pike, and Lollie Groth. Lincoln, N.B.: Univ. of Nebraska Press.

———. 1994c. To Live the Orange. *The Hélène Cixous Reader*, ed. Susan Sellers, 81–92. New York: Routledge.

———. 1994d. (With) or the Art of Innocence. In *The Hélène Cixous Reader*, ed. Susan Sellers, 93–104. New York: Routledge.

———. 1995. *La Ville parjure ou le réveil des Érinyes*. Paris: Théâtre du Soleil.

———. 1996. Algériance. Paper presented at the *Algeria In and Out of French* conference, Cornell Univ., October 4.

———. 1999. *Tambours sur la digue*. Paris: Théâtre du Soleil.

———. 2000. *Tambours sur la digue*. Live performance. Dir. Ariane Mnouchkine. March 24. Théâtre du Soleil, Paris.

Clerc, Jeanne-Marie. 1997. *Assia Djebar: écrire, transgresser, resister*. Paris: Éditions l'Harmattan.

Clifford, James. 1988. *The Predicament of Culture*. Cambridge: Harvard Univ. Press.

Combs-Schilling, M.E. 1989. *Sacred Performances: Islam, Sexuality and Sacrifice*. New York: Columbia Univ. Press.

Cooke, Miriam. 1996. Mothers, Rebels and Textual Exchanges: Women Writing in French and Arabic. In *Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers*, ed. Mary Jean Green et al, 140–156. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

CREDIFInfo. 1997. No.11 (March).

Dahlburg, John-Thor. 1999. Historic AIDS Court Case Opens in France. *Lo Angeles Times*, February 10, 1999. http://www.aegis.com/news/lt/1999 LT990202.html (accessed March 11, 2004).

Dällenbach, Lucien. 1980. Reflexivity and Reading. Trans. Annette Tomarkin. *New Literary History* 11, no. 3:435–449.

———. 1989. *The Mirror in the Text*. Trans. Jeremy Whiteley and Emma Hughes Chicago: Univ. of Chicago Press.

Daoud, Zakya. 1996. *Feminisme et politique au Maghreb: sept décenies de lütte* Casablanca: Éditions EDDIF.

Davis, Susan Schaefer. 1987. *Patience and Power: Women's Lives in a Moroccan Village*. Rochester, VT: Schenkman.

Davis, Susan Schaefer and Douglas Davis. 1989. *Adolescence in a Moroccan Town Making Social Sense*. New Brunswick, NJ: Rutgers Univ. Press, 1989.

Déjeux, Jean. 1984. *Assia Djebar: romanciere algérienne, cineaste arabe*. Sherbrook Québec: Naaman.

———. 1990. Littérature féminine en Algérie: romans et récits de vie en langu française. *Cahier d'études maghrébines*, no. 2:47–58.

———. 1991. Jeh'a ou la saillie (Nadira). In *Psychoanalyse et texte littéraire au Maghréb*, Études Littéraires Maghrébines 1, 106–121. Paris: Édition l'Harmattan.

———. 1992. Francophone Literature in the Maghreb: the Problem and th Possibility. Trans. Ruthmarie H. Mitsch. *Research in African Literatures* 23 no.2:5–19.

———. 1993. *Maghreb: Littératures de langue française*. Paris: Éditions d l'Arcantère.

———. 1994. *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris: Éditions Karthala.

Delacroix, Eugène. 1834. Women of Algiers in Their Apartment. Oil on canva: Musée du Louvre, Paris.

Derrida, Jacques. 1984. No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seve Missiles, Seven Missives). Trans. Catherine Porter and Philip Lewis. *Diacritic* 14, no. 2:20–31.

Dialmy, Abdessamad. 1995. *Logement, sexualité et Islam*. Casablanca: Édition EDDIF.

Djabali, Hawa. 1983. *Agave*. Paris: Publisud.

———. 1996. Tamouz ou le manifeste de l'éxil: cinq mille ans de la vie d'une femm In the program for *Quinzaine de l'éxpression féminine de la culture arabe*, c Centre Culturel Arabe. March–April. Brussels, Belgium.

———. 1997a. Hawa Djabali: Création et Passion. Interview by Christiane Chaul Achour. *Algérie Littérature /Action*, nos.15–16:219–225.

———. 1997b. *Le Zajel maure du désir*. Brussels: Centre Culturel Arabe.

Djabali, Hawa and Leïla Rezzoug. 1997. Entre urgence at création: Hawa Djabali Leïla Rezzoug (interview). *Algérie Littérature /Action*, nos. 15–16:227–230.

Djebar, Assia. 1957. *La Soif*. Paris: René Juillard.

———. 1958. *Les Impatiens*. Paris: René Juillard

———. 1962. *Enfants du nouveau monde*. Paris: René Juillard.

———. 1969. *Poèmes pour l'Algérie heureuse*. Algiers: Société Nationale d'Édition et de Diffusion.

———. 1980. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris: Des Femmes.

———. 1985. *Fantasia: an Algerian Cavalcade*. Trans. Dorothy Blair. London: Quartet Books.

———. 1988. *A Sister to Scheherazade*. Trans. Dorothy S. Blair. New York: Quartet Books.

———. 1990a. Entre parole et écriture. *Cahier d'études maghrébines*, no. 2:68–70.

———. 1990b. Interview by Michael Heller. *Cahier d'études maghrébines*, no.2:84–90.

———. 1991. *Loin de Médine : filles d'Ismaël*. Paris: A. Michel.

———. 1997. *Les Alouettes naïves*. Arles: Actes Sud.

———. 1999. *So Vast the Prison*. Trans. Betsy Wing. New York: Seven Stories Press.

———. 2000. *Algerian White: A Narrative*. Trans.David Kelley and Marjolijn de Jager. New York: Seven Stories Press.

Djebar, Assia and Walid Carn. 1969. *Rouge l'aube*. Algiers: SNED.

———. 1970. *Ihmirar al-fajr*. Algiers: Al-Sharikah al-Wataniyah lil-Nashr wa-al-Tawzi.

Drissi, Meryem. 1997. Interview by author. Tape recording. October 10. Rabat, Morocco.

Du beau spectacle. 1993. *Le Matin du Sahara et du Maghreb*. September 18.

Dwyer, Kevin. 1991. *Arab Voices: the Human Rights Debate in the Middle East*. Berkeley: Univ. of California Press.

Ellis, Rhonda. 2002. Who was Eve Langley?: A Narratological Study. *Colloquy* 6. http://www.arts.monash.edu.au/others/colloquy/archives/Issue%20Six/ellis.htm (accessed March 24, 2004).

European Network of Cultural Centres. 2000. Shortcut Europe Brussels. http://www.encc.net/shortcut2000/eng/projects.htm. (accessed March 1, 2004).

Fadili, Hanane. 1997. *Telle est Hanane*. Live solo performance. July 17. Théâtre National Mohamed V, Rabat, Morocco.

Fanon, Frantz. 1961. *The Wretched of the Earth*. Trans. Constance Farrington. New York: Grove Weidenfield, 1963.

Fatima Gallaire: Princesse. 1996. *Algérie Littérature/Action*, no. 2:210–211.

Favrod, Charles Henri. Ahmed Ben Bella: Président un peu prisonnier beaucoup exilé sans amertume. http://www.archipress.org/bb/ts3favrod.htm#top (accessed March 1, 2004).

Fazio, Lutfi Abdul-rahman. 1985. The Cycles of Arabic Drama: Authenticity Versus Western Imitation and Influence. Unpublished PhD diss., Univ. of Colorado.

Ferguson, Kathy E. 1993. *The Man Question: Visions of Subjectivity in Feminist Theory*. Berkeley: University of California Press.

Fernández-Sánchez, Carmen. 1996. Le Théâtre de Fatima Gallaire: témoignage contre <<le désir d'oubli>>. In *Multi-culture, multi-écriture: la voix migrante au féminin en France et au Canada*, ed. Lucie Lequin and Maïr Verthuy, 157–166. Paris: Éditions l'Harmattan.

Folaron, Deborah Anne. 1999. The Heritage of Maghreb Theatre:Tunisia, Algeria, Morocco, Francophone. Unpublished PhD diss. State Univ. of New York, Binghamton.

Foucault, Michel. 1978. *The History of Sexuality: An Introduction*. Trans. Rol Hurley. Vol. 1. New York: Vintage Books. 1990.

Gaaloul, Béhija. 1994. *Le Refuge*. Tunis: L'Imprimerie l'Orient.

Gaasch, James, ed. 1996. *Anthologie de la nouvelle maghrébine: paroles d'autei* Casablanca: Éditions EDDIF.

Gallaire, Fatima [Fatima Gallaire-Bourega]. 1987. Témoignage contre un hom stérile. *L'Avant scène théâtre*, no. 815:38–56.

———. 1988a. *Ah! vous êtes venues . . . là où il y a quelques tombes*. Paris: Éditi des quatre-vents.

———. 1988b. You Have Come Back. Trans. Jill MacDougall. In *Plays by Wom an International Anthology, Volume II*, ed. Catherine Temerson and Franç Kourilsky, 166–221. New York: UBU Repertory Theater Productions.

———. 1990. *Les Co-épouses*. Paris: Éditions Quatres-Vents.

———. 1991a. *Princesses*. Paris: Éditions des Quatres-Vents.

———. 1991b. Princesses, or Ah! You've come . . . to where there are some grav Unpublished translation by Meredith Oakes. In the possession of the a thor.

———. 1992. *La Fête virile*. Paris: Éditions Quatre-Vents.

———. 1993a. Au loin, les caroubiers." In "*Au loin, les caroubiers" suivi de "Rim la gazelle,*" 6–47. Paris: Éditions Quatres-Vents.

———. 1993b. Rimm, la gazelle. In "*Au loin, les carou iers" suivi de "Rimm, gazelle,*" 49–63. Paris: Éditions Quatres-Vents.

———. 1994a. Au cœur, la brûlure. *L'Avant-scène théâtre*, no. 954:19–27.

———. 1994b. Molly des sables. *L'Avant-scène théâtre*, no. 954: 5–14.

———. 1995. Madame Bertin's Testimony. Trans. Jill MacDougall. In *Monologu Plays From Martinique, France, Algeria, Quebec*, 147–193. New York: Ul Repertory Theater Publications.

———. 1996a. Le Sécret des vieilles. *L'avant scène théâtre*, nos. 999–1000:54–60

———. 1996b. Richesses de l'hiver. *L'Avant scène théâtre*, no. 991:3–33.

———. 1996c.You Have Come Back. Trans. Jill MacDougall. In *Plays By Wome Book Three: an International Anthology*, ed. Françoise Kourilsky and Valer Vidal, 366–428. New York: UBU Repertory Theater Productions.

———. 1997. Interview by author. Tape recording. August. Paris, France.

———. 1999. The Co-Wives. Trans. Deborah Anne Folaron in The Heritage ‹ Maghreb Theatre: Tunisia, Algeria, Morocco, Francophone. Unpublished Ph diss. State Univ. of New York, Binghamton.

Gallaire, Fatima and Jean-Claude Gal. 1987. Majnûn Laylâ, after "Laylâ ma ra son" by André Miquel. Unpublished play script. In the possession of tl author.

Gallaire, Fatima and Students of the Faculté des Letteres, Mohammedia, Morocc 1993a. Amour et talisman. *Nouvelles* (December): 16–56.

———. 1993b. S'inscrire, quel galère! *Nouvelles* (December): 59–81.

Gallo, Robert C. 2004. Biography. Website of the Institute of Human Virolog http://www.ihv.org/bios/gallo.html (accessed March 1, 2004).

The Gangrene. 1960. Trans. Robert Silvers. New York: L. Stuart, 1960.

Gardenal, Philippe. 1987. Assia Djebar devoilée. *Libération*, May 6.

Geronnaire [illegible]

Gaynor, Shawn. 2004. Fight Brewing Over US Treasury Department's Assault on Press Freedoms. *Asheville Global Report*, no.268, March 4–10. http://www.agrnews.org/issues/268/mediawatch.html#1 (accessed March 24, 2004).

Gilbert, Helen and Joanne Tompkins.1996. *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. New York: Routledge.

Gómez-Peña, Guillermo. 1996. *The New World Border.* San Francisco: City Lights Books.

Great Wall Across the Yangtze. 2000. Television Broadcast. Dir. Ellen Perry. With Martin Sheen and Audrey Running Topping. Independent Television Service and Public Broadcasting Service.

Gross, Jan Berkowitz. 1998. E-mails to and telephone conversations with the author. February 26–March 27.

Guerrieri, Osvaldo. 1996. L'Attrice di Orano. *La Stampa*. October 22.

Guha, Ranajit and Gayatri Chakravorty Spivak, eds. 1988. *Selected Subaltern Studies*. New York: Oxford University Press.

el-Guindi, Fadwa. 1996. Feminism Comes of Age in Islam. In *Arab Women: Between Defiance and Restraint*, ed. Suha Sabbagh, 159–161. New York: Olive Branch Press.

*Habiba M'sika ou la danse du feu.*1995. Feature film. Dir. Selma Baccar. Tunisia.

el-Hachemi, Chérif. 1997. Alloula tel que je l'ai connue. In *En Mémoire du future: pour Abdelkader Alloula*, 95–101. Paris: Actes-Sud.

Haddad, Baya. 1993. Jouée malgré tout! *Le Matin*. May 21–22.

Haddad, Yvonne Yazbeck and Jane I. Smith. 1996. Women in Islam: the Mother of All Battles. In *Arab Women: Between Defiance and Restraint*, ed. Suha Sabbagh, 137–150. New York: Olive Branch Press.

Halfon, J. Habiba M'sika. http://www.harissa.com/harissatheque/habibamsika.htm (accessed March 1, 2004).

Halimi, Gisèle. 1990. *Milk for the Orange Tree*. Trans. Dorothy Blair. London: Quartet Books.

Hammoudi, Abdellah.1988. *The Victim and Its Masks: an Essay on Sacrifice and Masquerade in the Maghreb*. Trans Paula Wissing. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1993.

Hamza, Haider. 2003. "They Passed from Here" Iraq's First Post-war Play. *Electronic Iraq*, May 18. http://www.mafhoum.com/press5/147C33.htm (accessed March 24, 2004).

Hargreaves, Alec G. 1990. In Search of a Third Way: Beur Writers Between France and North Africa. *New Comparison*, no. 10:72–83.

———. 1991 *Voices from the North African Immigrant Community in France: Immigration and Identity in Beur Fiction*. Berg French Studies. Oxford: Berg Publishers Ltd.

———. 1996. Writers of Maghrebian Immigrant Origin in France: French, Francophone, Maghrebian or Beur? In *African Francophone Writing: a Critical Introduction*, ed. Laïla Ibnilfassi and Nicki Hitchcott, 33–43. Oxford: Berg Publishers Ltd.

———. 1999. Francophonie and Globalisation: France at the Crossroads. In *Francophone Voices*, ed. Kamal Salhi, 49–57. Exeter, U.K.: Elm Bank Publications

Heidler, Scott. 2003. In Baghdad, New Sculpture Replaces Hussein Statue. *National Geographic Today*. June 9. http://news.nationalgeographic.com/news/ 2003/ 06/0609_030609_tvbaghdadart.html (accessed March 24, 2004).

Hejaiej, Monia. 1996. *Behind Closed Doors: Women's Oral Narratives in Tunis*. New Brunswick, N.J.: Rutgers Univ. Press.

Helie-Lucas, Marie Aimée. 1990. Women, Nationalism and Religion in the Algerian Liberation Struggle. In *Opening the Gates: a Century of Arab Feminist Writing*, ed. Margot Badran and Miriam Cooke, 105–114. Bloomington, IN: Indiana Univ. Press.

Helilou, Dalila and Fetouma Ouslahi. 1991. Je suis femme et ne veux être que femme. Interview with Dalila Morsly. *Impressions du Sud*, nos. 27/28:61–63.

Hooker, Richard. Mesopotamia: Gilgamesh. http://www.wsu.edu/~dee/MESO/ GILG.HTM (accessed March1, 2004).

Houari, Leïla. 1993. *Les Cases Basses*. Paris: Éditions l'Harmattan.

el-Houssi, Majid. 1982. *Pour une histoire du théâtre tunisien*. Padova, Italy: Aldo Francisci Editore.

Hunter, James. Calypso. http://www.pantheon.org/areas/mythology/europe/greek/ articles.html (accessed March 1, 2004).

Irigaray, Luce. 1981. And the One Doesn't Stir Without the Other. Trans. Hélène Vivienne Wenzel. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 7, no.1:60–67.

———. 1985. *This Sex Which is Not One*. Trans. Catherine Porter. Ithaca: Cornell Univ. Press.

Jamoussi, Lasaâd. 1993. Sur les traces de Kateb Yacine. *La Presse*, no.1: 13.

Joseph, Roger and Terri Brint Joseph. 1987. *The Rose and the Thorn*. Tucson: Univ. of Arizona Press.

Joseph, Terri Brint. 1993. Poetry as a Strategy of Power: The Case of Riffian Berber Women. In *Revising the Word and the World: Essays in Feminist Literary Criticism*, ed. Vévé A. Clark, Ruth-Ellen B. Joeres, and Madelon Sprengnether, 213–229. Chicago: Univ. of Chicago Press.

Kapchan, Deborah. 1994. Moroccan Female Performers Defining the Social Body. *Journal of American Folklore*, no.107:83–105.

———. 1995. Hybrid Genres, Performed Subjectivities: the Revoicing of Public Oratory in the Moroccan Marketplace. *Women and Performance* 7–8, nos. 2–1:53–85.

———. 1996. *Gender on the Market: Moroccan Women and the Revoicing of Tradition*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press.

Kateb, Yacine. 1959. *Intelligence Powder*. Trans. Stephen J. Vogel. New York: Ubu Repertory Theater Publications, 1985.

Kaye, Jacqueline, ed. 1992. Introduction to *Maghreb: New Writing from North Africa*. New York: Talus Editions and the University of New York.

Keller, Catherine. 1996. *Apocalypse Now and Then: A Feminist Guide to the End of the World*. Boston: Beacon Press.

Khatibi, Abdelkebir. 1990. *Love in Two Languages*. Trans. Richard Howard. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

Khelladi, Aïssa.1996. Un Couteau dans le soleil. *Algérie Littérature /Action*, no. [illegible]

el-Khouri, Chakib. 1978. *Le Theatre arabe de l'absurde*. Paris: Editions A.G. Nizet.

Kourilsky, Françoise, ed. 1997. *Playwrights of Exile: an International Anthology*. New York: UBU Repertory Theater Publications.

Kourilsky, Françoise and Valerie Vidal., eds. 1996. *Plays by Women, Book Three: an International Anthology*. New York: Ubu Repertory Theatre Publications.

Kumagai, Jean. 2003. Will U.S. Sanctions have a Chilling Effect on Scholarly Publishing? *IEEE Spectrum Online*, 15 October. http://www.spectrum.ieee.org/WEBONLY/wonews/oct03/1003ofac.html (accessed March 24, 2004).

Lakdar-Barka, Mohamed.1981. *La Chanson de geste sur la scene ou expérience de Ould Abderhamane Kaki*. Études et recherches sur la littérature maghrebine, no. 5. Oran: Université d'Oran.

Lazreg, Marnia. 1988. Feminism and Difference: The Perils of Writing as a Woman on Women in Algeria. *Feminist Studies* 14, no. 1:81–107.

———. 1994. *The Eloquence of Silence: Algerian Women in Question*. New York: Routledge.

Le Boucher, D. and Dumont, J. 1997. Algérie en éclats. *Algérie Littérature /Action*, nos. 10–11: 242–256.

Lhassani, Amina. 1994. *Nour ou l'appel de Dieu*. Rabat: Éditions la Porte.

Liso, Elisabetta. 1996–1997. Écriture et mémoire dans les nouvelles de Fatima Gallaire. *Bulletin of Francophone Africa* 5, no.10:52–57.

Lorde, Audre. 2001. The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House. In *Feminism and "Race,"* ed. Kum-Kum Bhavani, 89–92. Oxford: Oxford Univ.Press.

al-Magaleh, Abdullah Ali. 1988. Tawfiq al-Hakim's Quest to Originate Arabic Drama: an Assessment of His Theatrical Endeavors. Unpublished PhD diss., Indiana Univ.

Mairs, Nancy. 1994. *Voice Lessons: On Becoming a (Woman) Writer*. Boston: Beacon Press.

Makward, Christiane. 1996. Assia Djebar. In *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*, 200–204. Paris: Éditions Karthala.

Mammeri, Mouloud. 1992. *La Colline oubliée*. Paris: Éditions Gallimard.

Matthys, Francis. 1996. Faim d'amour et soif de liberté. *La Libre Belgique*. October 3.

Maududi, Syed Abu-Ala.' Chapter Introductions to the Qur'an." *Islamic Server of the Muslim Students Association at University of Southern California*. http://www.usc.edu/dept/MSA/quran/maududi (accessed March 1, 2004).

McNay, Lois. 1992. *Foucault and Feminism: Power Gender and the Self*. Boston: Northeastern University Press.

Medimegh Dargouth, Aziza. 1996. La Femme tunisienne: pilier et enjeu de la democratie et du developpement. In *Femmes, cultura et societé au Maghreb, Vol. 2: Femmes pouvoir et developpement*, 97–117. Casablanca: Éditions Afrique-Orient.

Mefgry [?]. 1918. Postcard to René Denis. October 3, 1918. In the possession of the author.

Memmi, Albert. 1965. *The Colonizer and the Colonized*. Boston: Beacon Press.

Merabti, Fatiha. 1999. *They Have Destroyed My Life* [*Ngan Tameɣ-w*]. Unpublished translation by Hsen Larbi. In the possession of the author.

Mernissi, Fatima. 1987. *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in Modern Muslim Society*. Bloomington, IN: Univ. of Indiana Press.

———. 1989. *Doing Daily Battle: Interviews With Moroccan Women*. Trans. Mary Jo Lakeland. New Brunswick, N.J.: Rutgers Univ. Press.

———. 1990. *Sultanes oubliées: femmes chefs d'état en Islam*. Casablanca: Éditions le Fennec.

———. 1992. *Islam and Democracy: Fear of the Modern World*. Trans. Mary Jo Lakeland. Reading, M.A.: Addison Wesley Publishing Company.

———. 1995. *Dreams of Trespass: Tales of a Harem Girlhood*. Reading, MA: Addison Wesley Publishing.

———. 1996. Muslim Women and Fundamentalism. In *Arab Women: Between Defiance and Restraint*, ed. Suha Sabbagh, 162–168. New York: Olive Branch Press.

Merolla, Daniela. 1996. *Gender and Community in the Kabyle Literary Space: Cultural Strategies in the Oral and the Written*. Leiden, Netherlands: CNWS Publications.

Mettrop, Anton.1969. Le Théâtre en Tunisie. *IBLA*, no.124:301–319.

Miller, John Dudley. 2004. Publishers Steamed by U.S. Ban. *The Scientist*, March 2. http://www.biomedcentral.com/news/20040302/04 (accessed March 24, 2004).

Minai, Hassan. 1979. Connaisance du théâtre marocain. *Europe: révue littéraire mensuelle*, nos. 602–603:158–162.

Morocco [Carolina Varga Dinicu]. The Marrakech Folk Festival. http://www.casbahdance.org/folkfest.html (accessed March 1, 2004).

Mosteghanemi, Ahlem. 1985. *Algérie: femme et écritures*. Paris: Éditions l'Harmattan.

el-Mniai, Hassan. 1987. Le Théâtre originel. In vol. 2 of *La Grande encyclopedie du Maroc*, ed. Mustapha el-Kasri and Hassan Sqalili, 37–42. Rabat: GEI.

M'rabet, Fadéla. 1977. Les Algériennes. Trans. Elizabeth Warnock Fernea. In *Middle Eastern Muslim Women Speak*, ed. Elizabeth Warnock Fernea and Basima Qattan Bezirgan, 320–358. Austin: Univ. of Texas Press.

Mrah, Ali. 1976. Expériences de création collective dans le théâtre algérien. *Europe: révue littéraire mensuelle*, nos. 567–568:176–179.

Naggar, Carole. 1990. The Unveiled: Algerian Women, 1960. *Aperture*, no. 119:2–11.

Nakache, Marjorie. 1997. Notre culture et ses étrangers. Interview by Mustapha Laribi. *Témoignage Chretien*. March 14.

Nashashibi, Salwa Mikdadi. 1994. *Forces of Change: Artists of the Arab World*. Washington, DC: The National Museum of Women in the Arts.

Niang, Sada. 1996. Langue articulé et sexualité dans les romans d'Assia Djebar. In *Multi-culture, multi-écriture: la voix migrante au féminin en France et au Canada*, ed. Lucie Lequin and Maïr Verthuy, 251–259. Paris: Éditions l'Harmattan.

Nissa . . . wa Nissa.1998. Feature film. Dir. Saad Chraibi. Morocco.

La Nouba des femmes de Mont Chenoua. 2001. VHS. Dir Assia Djebar, 1977. Dist. Women Make Movies, New York.

Noveck, Jocelyn. 1999. Former French Leader is Acquitted *The Associated Press*, March 9. http://www.aegis.com/news/ap/1999/AP990306.html (accessed March 11, 2004).

OFAC. 2003. Iran: What You Need to Know About U.S. Economic Sanctions. March 12. http://www.ustreas.gov/offices/eotffc/ofac/sanctions/t11iran.pdf (accessed March 24, 2004).

Okakura, Kakuzo. 1935. *The Book of Tea*, 2nd ed. Sydney: Argus and Robertson Limited.

O'Malley, Lurana Donnels. 1990. Plays-Within-Realistc-Plays: Metatdrama as Critique of Drama in Pirandello and Chekhov. *Theatre Studies*, no. 35: 40–49.

Omoloso, Kole. 1978. Arabic Drama in North Africa. In *Theatre in Africa*, ed. Oyin Ogunba and Abiola Irele, 131–148. Ibadan: Ibadan University Press.

Ouzri, Abdelwahad.1997. *Le Théâtre au Maroc: structures et tendances*. Casablanca: Les Éditions Toubkal.

Overmyer, Eric. 1993. On The Verge, or the Geography of Yearning. In *Collected Plays*, 54–109. Newbury, VT: Smith and Kraus, Inc.

Parvis Poétiques and Georges Malamoud. Kateb Yacine. http://www.radio-france.fr/parvis/yacine.htm (accessedMarch 1, 2004).

Pavis, Patrice. 1992. *Theatre at the Crossroads of Culture*. Trans. Loren Kruger. New York: Routledge.

Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked: the Politics of Performance*. New York: Routledge.

———. 1997. *Mourning Sex: Performing Public Memories*. New York: Routledge.

Pinter, Harold. 1967. The Lover. In *The Lover, Tea Party, The Basement: Two Plays and a Film Script*, 3–40. New York: Grove Press, Inc.

La Presse Week-End. 1994. Le One-man show: l'un devenu multiple. February 22.

Program for "Forces of Change: Women Artists of the Arab World." 1995. June 13–August 20. Bedford Gallery, Walnut Creek, California.

Program for "Haïk Salaam." 1995. Performance by Latifa Toujani. NGO Forum of the Fourth World Conference on Women. Beijing, People's Republic of China.

Program for "Les fous sont parmi nous." 1989–1990. Performances by Touria Jabrane. Le Théâtre d'Aujourd'hui, Casablanca, Morocco.

Program of the Eighth Annual Festival International de Théâtre Universitaire. 1995. September 6–17. Casablanca, Morocco.

Program of the Ninth Annual Festival International de Théâtre Universitaire. 1996. September 6–14. Casablanca, Morocco.

Program for "The Ta'ziyeh of the Children of Moslem." 2002. July 14. Lincoln Center, New York.

Program of the Tenth Annual Festival International de Théâtre Universitaire.1997. September 5–19. Casablanca, Morocco.

Program for Fadela Assous' "The Wounded Smile" and Fatima Gallaire's "Princesses." 1995. Staged reading. June 23–24. Royal Court Theatre, London.

Refaif, Abdallah Najib. 1990. Tayeb Saddiki tel qu'en lui-même. Introduction to *Le Diner de Gala* by Tayeb Saddiki, 121–123. Casablanca: Éditions EDDIF.

Ripault, Ghislain. 1985. Il était une fois une fillette arabe . . . *Le Matin*. June 25.

Ron, Moshe. 1987. The Restricted Abyss: Nine Problems in the Theory of Mise en Abyme. *Poetics Today* 8, no.2:417–438.

Roth, Arlette. 1967. *Le Théâtre algérien de langue dialectale 1926–1954*. Paris: François Maspero.

Running-Johnson, Cynthia. 1994. Selected Plays by Contemporary French and Francophone Playwrights. In *Plays by French and Francophone Women: a Critical Anthology*, ed. Christiane P. Makward and Judith G. Miller, 327–345. Ann Arbor: University of Michigan Press.

el Saadawi, Nawal. 1988. Introduction to *Women of the Arab World*, ed. Nahid Toubia, 1–8. London: Zed Books Ltd.

Saddiki, Tayeb. 1990. *Le Diner de Gala*. Casablanca: Éditions EDDIF.

Said, Edward W. 1979. *Orientalism*. New York: Vintage Books.

Salahuddin-Rubenstein, Zarina. 1983. Jeu même. *L'Avant scène theatre*, no. 740:25–34.

Saleh, Heba. 1998. Algeria: Under the Gun. *BBC Focus on Africa* 9, no.1:18–20.

Salem, Lori Ann. 1995. "The Most Indecent Thing Imaginable": Sexuality, Race and the Image of Arabs in American Entertainment 1850–1990. Unpublished PhD diss., Temple Univ.

Salhi, Kamal. 1998. Post-Colonial Theatre for Development in Algeria: Kateb Yacine's Early Experience. In *African Theatre for Development: Art for Self-Determination*, ed. Kamal Salhi, 69–96. Exeter, U.K.: Intellect Books.

———. 1999. Chronology of Assia Djebar. In *Francophone Voices*, ed. Kamal Salhi, 81–83. Exeter, U.K.: Elm Bank Publications.

Schneider, Robert. 1998. Yasmina Reza in a Major Key. *American Theatre* (November): 12–15.

Schuyler, Philip.1984. Berber Professional Musicians in Performance. In *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*, ed. Gerard Béhague, 91–148. Westport, CT: Greenwood Press.

Sebbar, Leïla. 1981. *Fatima ou les algériennes au square*. Paris: Stock.

———. 1982. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Paris: Stock.

———. 1984a. *Le Chinois vert d'Afrique*. Paris: Stock.

———. 1984b. *Parle, mon fils, parle à ta mere*. Paris, Stock.

———. 1985. *Les Carnets de Schérazade*. Paris: Stock.

———. 1991. *Le Fou de Shérazade*. Paris: Stock.

———. 1992. Les Yeux de ma mère. Unpublished script provided by the Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques. In the possession of the author.

———. 1996a. Interview by John Gaasch. In *Anthologie de la nouvelle maghrébine: paroles d'auteurs*, ed. John Gaasch, 166–169. Casablanca: Éditions EDDIF.

———. 1996b. My Mother's Eyes. Trans. Stephen Vogel. In *Playwrights of Exile: An International* Anthology, ed. Françoise Kourilsky, 219–257. New York: UBU Repertory Theater Productions.

Sebti, Fadéla. 1997. *Vivre musulmane au Maroc: guide des droits et obligations*. Casablanca: Éditions le Fennec.

Sellers, Susan, ed. 1994. *The Hélène Cixous Reader*. New York: Routledge.

Shihadeh, Emily Mansur. 1999a. *Grapes and Figs Are in Season*. Live solo performances. Six Plays–en short series. Prod. Golden Thread Productions. August 5–28. Exit Theatre, San Francisco.

———. 1999b. *Grapes and Figs Are in Season: A Palestinian Woman's Story*. VHS. Performance by Emily Munsur Shihadeh. Prod. and dist. by. Emily Munsur Shihadeh. San Francisco.

Shilts, Randy. 1987. *And the Band Played On: Politics, People and the AIDS Epidemic*. New York: Penguin.

Siagh, Zohra. 1994. Le Théâtre algérien, un aspect de la modernité? In *Écrivains maghrebins et modernité textuelle*, ed. Naget Khadda, 73–86. Études littéraires maghréhines 3. Paris: Éditions l'Harmattan.

Sidley, Austin Brown and Wood, LLP. 2003. OFAC to Begin Publishing Civil Penalty Information in April. In *Sanctions Alert*, March. http://www.sidley.com/db30/cgi-bin/pubs/Sanctions%20newsletter%200303.pdf (accessed March 24, 2004).

Les Silences du palais. 1994. Feature film. Dir. Moufida Tlatli. Tunisia.

Slyomovics, Susan. 1991a. "To Put One's Fingers in the Bleeding Wound": Palestinian Theatre Under Israeli Censorship. *The Drama Review* 35, no. 2:18–38.

———. 1991b. Les Quatrièmes Journées Théâtrals Maghrebines. *The Drama Review* 35, no. 2:182–186.

Some Women of Marrakech. 1977. VHS. Prod. and dir. Melissa L. Davies. London: Granada Television International.

Soyinka, Wole.1973. *The Jero Plays*. London, Eyre Methuen.

Stahlman, Kathy. 1997. The Spirit of the Ouled Nayl: a Workshop with Amel Tafsout. *Tribal Talk* 1, no. 1:1–4.

Tafsout, Amel. 1997. Ritual and Remembrance. Interview by Nadia Khastagir. *Tribal Talk* 1, no. 2: 4–7.

Tahon, Marie-Blanche. 1992. Women Novelists and Women in the Struggle for Algeria's National Liberation (1957–1980). Trans. Ruthmarie H. Mitsch. *Research in African Literatures* 23, no. 2:39–49.

Tallal, Chaïbia. 1990. My Life. Translated interview by Fatima Mernissi. In *Opening the Gates: A Century of Arab Feminist Writing*, ed. Margot Badran and Miriam Cooke, 329–331. Bloomington, IN: Indiana Univ. Press.

Tawirt i Ttwattun. 1995. Feature film. Dir. Abderrahmane Bouguermouh, with Mohamed Chaabane, Djamila Amzal, Kamel Abderahmane, and Samira Abtout. Dist. Société SCII. Algeria.

Théâtre du Soleil. http://www.theatre-du-soleil.fr (accessed March 1, 2004).

Thiry, Jacques. 1983. Pour un approche du théâtre tunisien contemporain. In *Théâtre de toujours d'Aristote à Kalinsky*, ed. Gilbert Debusscher and Alain van Crughten, 299–310. Brussels: Éditions l'Université de Bruxelles.

Tomiche, Nada. 1993. *La Littérature Arabe Contemporaine*. Orient-Orientations 3. Paris. Éditions Maisonneuve et Larose.

Toujani, Latifa. 1997a. Interview by author. Tape recording. July 21. Rabat, Morocco.

———. 1997b. *Un Fax en dix metres des Nations Unis*. Workshopped performance, with Ibrahim Hanai, Azzouz Boukallouch, Mrs. M'Barka, and Laura Chakravarty Box. July 22. Rabat, Morocco.

Trade and Environment Database. Three Gorges Dam Project. http://www.american.edu/ted/THREEDAM.htm (accessed March 1, 2004).

Troupe la Rose des Sables. 1984. Les Enfants d'Aïcha. In *Le théâtre beur*, ed. Chérif Chikh and Ahsène Zehraoui, 103–157. Paris: Éditions de l'Arcantère.

Turner, Victor. 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca, NY: Cornell Univ. Press.

Valla, Eric. 1995. Printemps au theatre: rage de femmes. *Dauphine Libere*. June 24.

van Houwelingen, Flora. 1985. Francophone Literature in North Africa. In *Unheard words: Women and Literature in Africa, the Arab World, Asia, the Caribbean, and Latin America*, ed. Mineke Schipper, 102–113. London: Allison and Busby Ltd.

van Nieuwkerk, Karin. 1995. *"A Trade Like Any Other": Female Singers and Dancers in Egypt*. Austin: Univ. of Texas Press.

Van Renterghen, Marlon. 1995. Je ne pleurerai pas mes amis d'Algérie. *Le Monde*. April 28.

Vincent, Jean-Pierre. 1997. Interview by author. Tape recording. November 27. Nanterre, France.

Wake, Clive. 1995. French-Speaking North Africa. In *The Cambridge Guide to Theatre*, ed. Martin Banham, 398–399. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Weaver, Mary Anne. 1996. India's Bandit Queen. *The Atlantic Monthly* (November) http://www.theatlantic.com/issues/96nov/bandit/bandit.htm (accessed March 1, 2004).

Webber, Sabra J. 1991. *Romancing the Real: Folklore and Ethnographic Representation in North Africa*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press.

Wirth, Andrzej. 1979. Semiological Aspects of the Ta'ziyeh. In *Ta'ziyeh: Ritual and Renewal in Iran*, ed. Peter J. Chelkowski, 32–39. New York: New York Univ. Press.

Woodhull, Winifred. 1993. *Transfigurations of the North Africa: Feminism, Decolonization and Literatures*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

World ORT Union. Navigating the Bible II. Trans. Rabbi Aryeh Kaplan. http://bible.ort.org (accessed March 1, 2004).

Zahoor, A. Abul-Waleed Muhammed Ibn Rushd. http://www.unhas.ac.id/~rhiza/saintis/rushd.html (accessed March 1, 2004).

La Zerda ou les chants d'oubli. 1982. Feature film. Dir. Assia Djebar.

Zitan, Naïma and Latifa Baouali.1997. Interview by author. Tape recording. October 9. Rabat, Morocco.

المحتويات

رقم الإيداع ٢٠٠٨/١٩١٣٥
I.S.B.N.
977 - 437- 894 - 6
مطابع المجلس الأعلى للآثار

